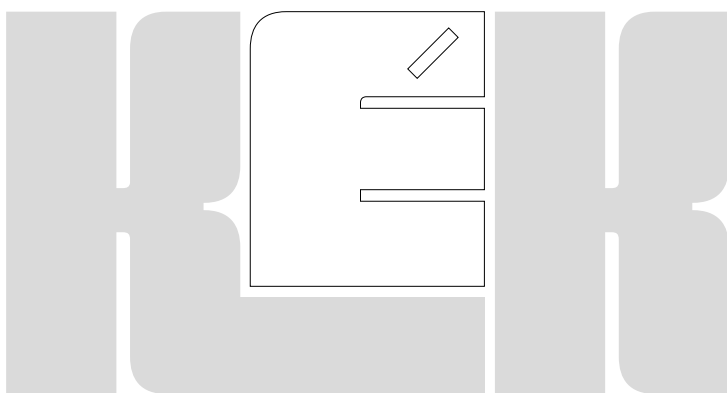


Kultúra és Közösség

művelődéstudományi folyóirat

Értékek – emlékezet-keresés



Kultúra és Közösség

művelődéstudományi folyóirat



Nemzeti Kulturális Alap

Támogató: Nemzeti Kulturális Alap Folyóirat Kiadási Kollégium

Számunk összeállítása Tibori Timea és A.Gergely András munkája.

Számunk képanyagához köszönettel használtuk Krajcsovics Éva festményeit, külön köszönettel Tahin Gyula fotóművésznek, aki a reprodukciókat készítette.

Főszerkesztő: Tibori Timea

Főszerkesztő-helyettes: A.Gergely András

A szerkesztőbizottság tagjai: A.Gergely András, Bögre Zsuzsanna, Czibere Ibolya, Fekete Mariann, Paksi Veronika, Pataki Gyöngyvér, Szász Antónia, T. Kiss Tamás.

Tanácsadó Testület: Boga Bálint Dr., Falus András akadémikus, Fülöp Márta DSc, Jászberényi József PhD, Karbach Erika könyvtáros, Koncz Gábor PhD, Melegh Attila PhD, Murányi István PhD, Neményi Mária DSc, Papp Richárd PhD, Szabó Ildikó DSc, Szilágyi Erzsébet CSc, Tarnóczy Mariann.

Szerkesztőség címe:

1096 Budapest, Haller u. 88.

+3630 99 00 988

www.kulturaeskozossege.hu

foszerkeszto@kulturaeskozossege.hu

szerk@kulturaeskozossege.hu

Kiadja: Belvedere Meridionale

www.belvedere.meridionale.hu

Nyomdai kivitelezés: s-Paw Bt., 6794 Üllés, Bem József u. 7.

www.s-paw.hu

Felelős vezető: Szabó Erik

ISSN 0133-2597

A lap előfizethető és megrendelhető a következő e-mail címen: terjesztes@belvedere.meridionale.hu

A lap ökotudatos szellemben készül.

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

Buk Kriszta: <i>Kényelmes rabszolgaság – kényelmetlen szabadság</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.1	5
Mike Károly – Kucsera Bence: <i>Kollektív márkák és önszerveződés a szekszárdi borvidéken</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.2	21
Szabó Miklós: <i>Emlékezet és felejtés – az emlékezetpolitika dilemmái</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.3	35

MŰHELY

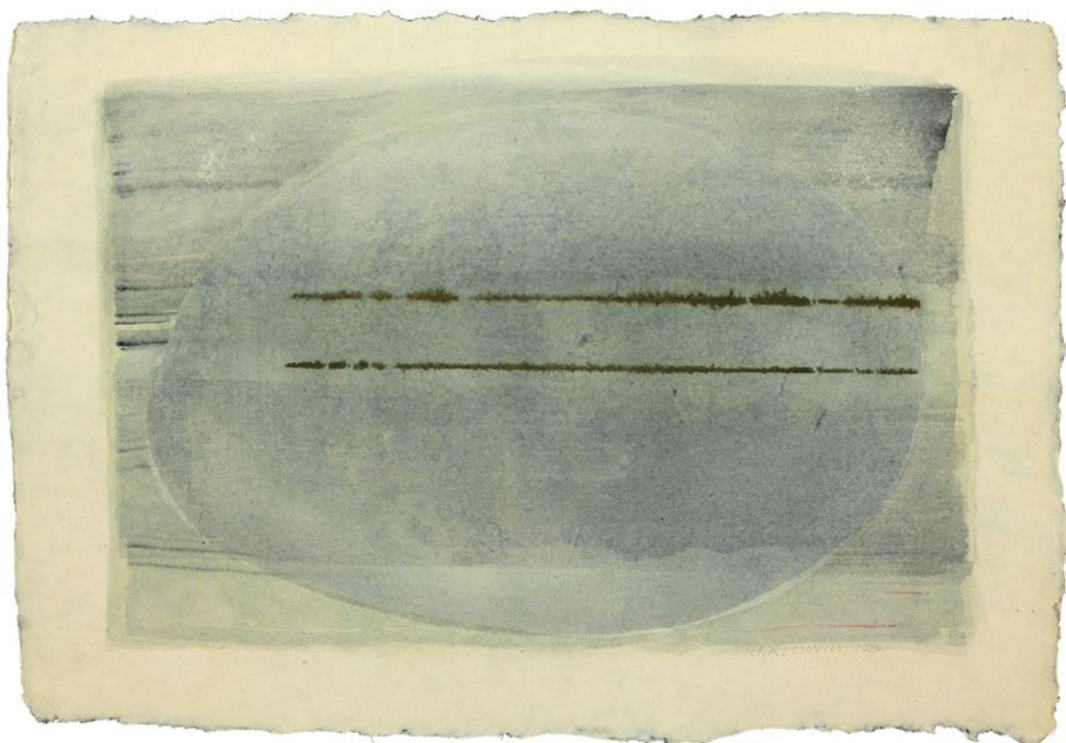
Máthé Andrea: <i>Csak színek</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.4	47
Rajkó Andrea: <i>Tabu és képzőművészet</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.5	51
Csillag Pál: <i>SEREGI '90</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.6	63
Kovács Márk Jenő: <i>A klasszikus balett metodikai szempontjai az amatőr néptánc utánpótlás csoportok képzésében</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.7	71
Ábrahám Nóra: <i>Antropológia és tánc</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.8	83
Kovács Tamás: <i>Túlélés-profilok</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.9	97

SZEMLE

Pusztai Virág: <i>Big Data: Feltárulhat a valóság sokszínűsége?</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.10	111
Lengyel Emese: <i>Változatok egy műfajra – Operett a világ zenés színpadain</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.11	115
A.Gergely András: <i>Műtermektől kép-esszéig</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.12	119

VISSZATEKINTÉS

Dr. Kiss Virág Eszter: <i>Emlékezés a pataki diákra, Bartók Péterre</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.13	125
Cs. Szabó Mária: <i>Kultúrtörténeti kuriózum: a TIT Stúdió „Aranykora”</i> DOI 10.35402/kek.2021.1.14	131
Szerzőink.....	135
TIT-programok.....	137
Filmvilág-oldal	138



Krajcsovics Éva, Vízszintesek II., 2020, akvarell, 56x38cm

KÉNYELMES RABSZOLGASÁG – KÉNYELMETLEN SZABADSÁG
Értékek jelentéskeresése korunk hétköznapi valóságrepresentációiban

[DOI 10.35402/kek.2021.1.1](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.1)

Absztrakt

Mihez kezdünk az értékekkel napjainkban – megtesszük, megvesszük, megesszük őket? Iránytű, térkép, célja vagy eszköze az embernek az értékes élet? Írásomban a hétköznapijainkban megmutatkozó értékek keresésének nyomába eredek a legkülönbözőbb forrásokon keresztül. Váriné Szilágyi Ibolya *Az ember, a világ és az értékek világa* című könyvét használok vezérfonalként és vetem össze megfigyeléseimmel, könyvekben, újságokban, szakfolyóiratokban megjelenő, irodalmi és tudományos cikkekben megfogalmazódó értékekkel, a *Fedél Nélkül*-től, a *Szombaton*, *Magyar Narancson* át, a *Kultúra és Közösség*ig. Kedvenc gondolkodóim, társadalomtudósok, történészek, antropológusok, filozófusok írásain keresztül próbálom megragadni, értelmezni napjaink domináns értékeinek mibenlétét, összevetve a hagyományos vallásos értékekkel és a Maslow-szükségletpiramisban gyökeredző értékekkel. Végül röviden ismertetem a multikulturális családok gyereknevelésében megmutatkozó értékelgondolását.

Abstract

Comfortable Slavery – Uncomfortable Freedom. Searching for meaning of values in the everyday representations of reality of our time

What do we do with values nowadays? Do we take them, buy, or eat them? Is life filled with values a compass, a map, purpose or tool for man? In my essay, through a variety of sources, I follow search for values that show up in our everyday lives. I use the book of Ibolya Vári-Szilágyi's *Az ember, a világ és az értékek világa* (Man, the World and the World of Values) as a guideline, and compare it with my own observations, values in books, newspapers and periodicals, literary and scientific articles (from *Fedél Nélkül*, into *Szombat*, through *Magyar Narancs*, up to *Kultúra és Közösség*), through the writings of my favourite thinkers, social scientists, historians, anthropologists, and philosophers, I attempt to capture and interpret the nature of today's dominant values in comparison with

traditional religious values and the values rooted in the Maslow pyramid of needs. Finally, I briefly describe the value consideration in raising children of multicultural families.

Minden, ami körülvesz minket – az emberi interakciók, az ismerősök posztjai, a szembejövő hírek, reklámok, a focitól a vásárlásig – így vagy úgy az értékekről szólnak, megjelenítik, közvetítik őket, azokat akarják áthangolni, használni, eladni, megvenni. Dolgozatomban arra vállalkozom, hogy a mindennapok gyakorlati valóságában megjelenő értékeket bemutassam. Váriné Szilágyi Ibolya *Az ember, a világ és az értékek világa* című könyvét használok vezérfonalként és vetem össze megfigyeléseimmel, könyvekben, újságokban, szakfolyóiratokban megjelenő irodalmi és tudományos cikkekben megfogalmazódó értékekkel – a *Fedél Nélkül*-től, a *Szombaton*, *Magyar Narancson* át, a *Kultúra és Közösség*ig. Hónapok óta tudatosan figyelem és gyűjtöm ezeket a megnyilvánulásokat, furcsa kettősség van mindabban, amit kinyilatkoztatunk, és ami cselekedeteinken keresztül mutatkozik meg. Kedvenc gondolkodóim, társadalomtudósok, történészek, antropológusok, filozófusok írásain keresztül próbálom megragadni, értelmezni napjaink domináns értékeinek mibenlétét, lényegét, majd röviden ismertetem a multikulturális családok gyereknevelésében megmutatkozó értékelgondolásokat. Számtalan jeles kutató dolgozott ki értékelméleteket, alkottak érték kategóriákat, tették fel a kérdést: mi is az az érték, mikor, hol, kinek és miért érték az, amit annak gondolunk. Oldalakon keresztül lehetne elmélkedni ezen ideák jelentésének mélységeiről fizikai-szellemi, egyéni-kollektív, biológiai-kulturális szinten egyaránt.

Nehéz nem onnan indítani, hogy ezek sokaságát felvázoljuk, ismertetjük, kategorizáljuk. Mégis megpróbálom ezt a kényszert most elengedni, mert sokan megtették már előttem. Írásomban egy pillanatnyi kitekintéssel a hétköznapijainkban megmutatkozó értékek keresésének nyomába eredek a legkülönbözőbb forrásokon keresztül. Mihez kezdünk az értékekkel napjainkban, megtesszük,

megvesszük, megesszük őket? Iránytű, vagy térkép, célja vagy eszköze az embernek az értékes élet?

Sok esetben, ebben az esszében például, csak a gondolat, problémakör megfogalmazásáig jutok, valamint különböző tudományterületek információinak, axiómáinak, paradigmáinak szintetizálásával a kérdések megfogalmazásáig. Neves tudósok esszenciális gondolatait hívom segítségül, és továbbgondolásra bocsátom azokat.

Az érték kategóriákat spontán vagy tudatosan alkalmazó köznapi, ideológiai, művészi megnyilvánulásokban szubjektív jelentéstartalommal van dolgunk. Ez a jelentéstartalom azt fejezi ki, hogy az egyének, csoportok, társadalmak, kultúrák hogyan vonják be a meglevő társadalmi-természeti viszonyokat és feltételeket saját életvezetésükbe; milyen érzelmi-értelmi hangsúlyt és fontosságot tulajdonítanak ezeknek; mire törekednek, s hogyan látják céljaik elérésének megvalósíthatóságát.¹

A posztmodernen túl vagyunk, időomlás van, minden egyszerre van jelen... és annak az ellenkezője is, elég csak körülnézni a világhálón. Bizonyos értékek eltűntek a fősodorból, bizonyos értékek túlhangsúlyosodnak, eltolódnak, még inkább átértelmeződnek, felcserélődnek, talán még el is torzulnak (pl. a barbibabává operáltatott női test, mint szépség).

Az emberélet értéke elsődlegesnek és univerzálisnak tűnik, az ember alkotta civilizáció valóságolvasatának szempontjából mindenképpen. De vajon a mindenkori természeti valóság számára is olyan értékes-e az egyes ember élete? Pláne, ha az gazdasági haszon érdekében őserdőket pusztít, vizet és levegőt szennyez és ténykedése állatfajokat sodor a kihalás szélére, rombolva ezzel a biodiverzitást, ami a természet harmonikus működésének feltétele.

Csepeli György *Ember 2.0* című könyvének első gondolatai közt szerepel, hogy az „Élet él és élni akar”. Az élet az élettelenből keletkezett. Minden Egy. Az élet a megmaradás, az elmúlás, az újrateremtés folyamata, melyben a gének biológiai, a mémek kulturális szinten viszik át az információt időben és térben.²

„Ugyanaz az ÉN néz ki mindenkinek a szemén”³ – fejt ki Laár András egy nagyon inspiráló internetes interjú keretében.

Ez az ismerethalmaz egy tudásanyag, aminek átadásához kapcsolatra van szükség és

együttműködésre – még a legalapvetőbb szinten is –, ami csak valamilyen rendszerben elképzelhető. „Az élő szervezetek legelső építő kövei a molekulák voltak, melyek akkor léptek az evolúció útjára, amikor együttműködtek és ezáltal képessé váltak az információ átadására” (Csepeli uo.).⁴

Nincs ez másként az ember és a civilizáció esetében sem. Harari azt mondja, hogy a homo sapiens azért tudott kiemelkedni az emberszabásúak világából, mert együttműködött társaival és empirikusan szerzett tudását valamilyen rendszerben tovább adta. A természeti, biológiai környezethez való alkalmazkodáson túl az együttműködés szabályainak megalkotásával és továbbadásával megteremtett egy társas, kulturális mezőt – benne az erkölcsi értékeket –, mely jelentősen megnövelte túlélési esélyeit. A beszéd képessége lehetővé tette az emberi nyelv kialakulását, az átadott ismeretek tovább bővítik a variabilitást, lehetőséget adva ezzel a múlt, a jelen, a jövő létező, lehetséges és lehetetlen megfogalmazását.⁵ Csepeli is utal erre a Szathmáry Eörs féle „adaptív csomag” kapcsán, melynek a nyelv éppúgy eleme, mint az előbb említett együttműködés, azaz kooperálás, az empátia, a tanulás, tanítás képessége, mint az ember megmaradását lehetővé tevő komplex rendszer részei.⁶

Az emberélet, a tudás, a bizalom és együttműködés tehát alapvető és univerzális értékeknek tűnnek a közösségek életében. De vajon tényleg azok-e? Mi az értéke egy utcán fekvő hajléktalan ember életének, és mennyit ér ma egy emberi szerv, egy máj, vagy vese, mint transzplantátum?

A végtelen információ és a tudásmunkások korában érdemes megvizsgálnunk az információval való viszonyunkat. Rengeteg tudásanyag halmozódik fel percről percre a toronyház-szerű szervereken, és a „felhőben”. Igazak és hamisak, hasznosak és haszontalanok. Bölcsességre van szükség, hogy eligazodjunk köztük. Gondoljunk csak a részletesen kidolgozott összeesküvés-elméletekre, vagy a pénzért megvásárolható New Age praktikákra, melyek megvilágosodással kecsegtetnek. Érdekes lenne megvizsgálni ezek érték koncepcióit is. Felmerül a kérdés: hol a határ a valós és valótlan között, vajon a világvallások, vagy a kapitalizmus konstrukciói mennyiben különböznek ezektől? A namíbiai sivatagban élő ember számára valószínűleg nem sokban.

1 Váriné 1987.

2 Csepeli 2020.

3 Laár 2020.

4 Csepeli 2020.

5 Harari 2015.

6 Csepeli 2020.

„Civilizációnk az élet értelmének, a szabadságnak, az emberiség fontosságának és halhatatlanságának káprázatos tűzijátéka. Ámítás és önámítás, de segít nekünk élni egy olyan univerzumban, amelyben ezen kívül lehetséges, hogy nincs értelme, és nincs szabadság, és az emberi lét végtelenül esendő és mulandó”⁷ – fogalmazza meg Hankiss.

Az értékforgalmak azt a benyomást keltik, hogy a legáltalánosabb érték kategóriák közesek, hogy vannak általános emberi értékek. Azonban ha jobban megvizsgáljuk, kiderül, hogy különböző korokban és társadalmakban erősen eltérő az, hogy mit értenek értéken. Az értékek, mint életszervező elvek, valójában absztrakciók.⁸

Valaha a természeti népek, akik nem ismerték a felhalmozást, azt tartották gazdagnak, aki javaiból sokat juttatott a közösségnek, és azokat a tagokat ruházták fel hatalommal, akik a közösség érdekében sokat tettek. Aki gazdája volt valaminek, vagy valakinek, elsősorban felelősséggel tartozott érte, befolyását, tudását pedig a közjó érdekében használta. Persze, ha úgy tetszik, ez is érdekek mentén történt, mivel az egyes emberélet biztonságát a közösség szavatolta. Az értékek ennek megfelelően szerveződtek, és kapott jó vagy rossz előjelet egy esemény vagy történés az adott csoportban. A busmanokat ma még hidegen hagyja, hogy kik versengenek a hatalomért, a túlélésük mástól függ, az együttműködéstől, az őket körbe vevő természeti világ ismeretétől. „A tudás relatív, a spirituális tudás túl lát a mesterséges dimenziókon”⁹ – írja Mihálffy Balázs *Mosoly a pokolból* című életrajzi regényében, melyből megdöbbentő képet kapunk arról az értékviszágról, ami az afrikai törzsek körében végbemegy a rájuk törő modernizáció hatására.

A mindenkorai társadalom folyamatosságát, stabilitását az biztosítja, hogy értékeit átörökíti a következő generációkra. Miközben az értékképzés, értékváltozás ugyancsak jelen van, mint az értékörzés, értékstabilitás jelensége.¹⁰

Tönnies tipológiája szerint a hagyományos társadalmakat a spontán és természetes társulás a Gemeinschaft (közösség) jellemzi, melyet a közös sorshoz és hagyományokhoz fűződő érzelmi közösség tart egyben. Míg a modern polgári fejlődés során létrejött uralkodó társulási forma a Gesellschaft (társadalom), melyet a tagok közös érdekeinek

érvényesítése, közös célok elérése hívott életre, alapja a szükségességének racionális belátása. Ezt a megkülönböztetést vezette tovább Weber a célracionális és értékrationális tevékenység és szervezeteik szétválasztásában. A kapitalizmusban az életviszonyok megváltozásával a Gesellschaft típusú szociális társulási-szerveződési módok váltak gyakorivá.¹¹

Az értékek tehát absztrakciók, éppúgy eszmei objektívációk, mint ahogyan pl. a pénz, amelyekben emberi ismeretek, vágyak és érzelmek sűrűsödtek egy közmegegyezés eredményeként. Harari jól érzékelteti a bizalom és a képzelet együttes működését a pénzen keresztül. Jelenlegi ismereteink szerint az emberen kívül egyetlen állat sem lenne hajlandó arra, hogy egy tápláló élelmiszert elcseréljen egy ehetetlen, használhatatlan színes papírdarabra, és azt gondolja, hogy ezzel jó üzletet csinált. A pénz kizárólag az emberi képzeletnek köszönheti az értékét. Ha megrendül az emberek belé vetett bizalma, akkor ez az érték pillanatok alatt válik semmivé.¹² Ha ezen elgondolkodunk, akkor a mai értelemben vett gazdagság – amit már nem is színes papírok, hanem számok szimbolizálnak egy virtuális felületen – mint érték, legalábbis kérdéseket vet fel. A napokban elem került egy Adventi Imafüzet, melyben ez a téma így fogalmazódik meg: „Nem az a gazdag, akinek többje van, hanem az, akinek kevesebbje van szüksége”.

Mitől lesz, vagy szűnik meg egy érték azzá lenni, ami? Talán nem szolgálja többé a megváltozott társadalmi-kulturális rendben a túlélést. Vagy a cél is megváltozott, már nem a túlélés, aminek érdekében össze kell fogni, hanem a győzelem, vagy a haszon-szerzés vagy maga a verseny? Legyőzni másokat, elsőnek lenni, ha csupán egy pillanatra is istenné válni, még ha illúzió is?

Hankiss ezzel kapcsolatban a következőkre jutott: „Lehet, hogy csak akkor érhetjük el, s élhetjük át a szabadságot, ha ki tudunk kapcsolódni a túlélésért és a hatalomért folyó gyilkos küzdelemből”.¹³ Önmagunk és az általunk kialakított mesterséges világ foglyaivá váltunk. Geertz ezt úgy fogalmazza meg, hogy: „Az ember a kultúra hálójában vergődő állat”.

Akkor mi is a helyzet a szabadsággal?

Byung-Chul Han a *Pszichopolitika* című művében a XXI. századi fejlett, nyugati társadalmat vizsgálja, konkrétan a „hagyományos

7 Hankiss 2006.

8 Váriné 1987.

9 Mihálffy 2014:150.

10 Váriné 1987.

11 Váriné 1987.

12 Balázs 2017.

13 Hankiss 1977.

kapitalizmusból” mára kialakult neoliberális kapitalizmust, mely a szabadság és a jólét ígéretével teszi önmaga kizsákmányolójává az egyént. Szekularizált világunkban a tőke lett az új transzcendencia, a kapitalizmus mint új vallás ismét szolgává teszi az embert. „Valóban szabadok akarunk lenni?” Teszi fel a kérdést Han. Nem azért találtuk fel Istent, hogy ne kelljen szabadnak lennünk? Amíg Istennek adósa az ember, nem tud szabadon cselekedni. Ha egészen szabadok lennénk, valóban cselekednünk kellene, ami nagy felelősség, így lett a tőke egy új Isten, aki ismét adósaivá teszi az embert.¹⁴

„Egy sajátos történelmi korszakban élünk, amelyben a szabadság maga hív életre kényszereket. A 'lehet' szabadsága egyenesen több kényszert teremt, mint amennyit a fegyelmezés 'kell'-je, a parancs és a tilalom kimond. A 'kell'-nek van határa. A 'lehet'-nek viszont nincs. Következésképpen határtalan a kényszer, amely a 'lehet'-ből származik. Az olyan pszichés betegségek, mint a depresszió vagy a kiégés, a szabadság mély válságának kifejeződései... A teljesítmény-szubjektum, aki szabadnak hiszi magát, valójában szolgál... A szabadság volta képpen a kényszer ellentéte”¹⁵ – állítja Han.

A szabadság kényszerítő erővé vált, a mindenütt jelen lévő, személyi munkatáborunk rabjai és őrei vagyunk. A kapitalizmusban, szemben egy vallással, nincs kegyelem.

Adja magát a kérdés, hogyan lehet ebből kitörni? Egy személyi edző azt tanácsolná, hogy ütemezd jobban a feladataidat, szakíts időt a relaxációra, gyűjts egy füstölőt, oldd a stresszt, járj edzőterembe, táplálkozz egészségesen, több vitamin bevitel, meditálj, jógázz, lazulj el egy filmmel, tölts le mind ezekhez egy-egy applikációt, amivel időt és energiát spórolsz, miközben fogyassz még több terméket és élményt – esetleg mindezt a barátaiddal a szabadban. Ez sajnos nem lesz elegendő. Talán jó kezdés lenne egyszerűen kevesebbet akarni, kevesebbet birtokolni.

„Csak az az ember lehet szabad, akinek van bátorsága arra, hogy hiteles választások során át maga teremtsen meg a maga világát. Aki nem vállalkozik erre, vagy kudarcot vall, azt leigázzák a mindennapi élet rutinjai”.¹⁶

Korok és kultúrák, egyének és csoportok másként konkretizálják és másként is érvényesítik az olyan elvont értékfogalmakat, mint például a szabadság, az egyenlőség stb. Vagyis a kultúraspecifikusság

lényegileg módosítja ezeknek az egyetemesnek tűnő értékeknek a tartalmát, értelmét és konkrét összefüggéseit¹⁷ – foglalja össze Váriné.

Jól példázza ezt a cigányasszony és a magyar vizsla esete, amin azóta gondolkodom, mióta az erkélyünkről szemtanúja voltam a történetnek, több éve már. A cigányasszony három gyermekével sétált, egy babakocsi oldalába kapaszkodva ment még két totyogó kisgyermek. Váratlanul egy magyar vizsla termett ott, szertelen ugrándozásba kezdett a gyermekek körül. Az egyik kislány ordítva próbált felkapaszkodni az anyjára ijedtében. A kutya gazdáját kerestem a szememmel, biztos voltam benne, hogy az anya alaposan beolvasson neki a gondatlanságáért. A mama azonban ezzel egyáltalán nem foglalkozott, miközben magabiztosan megfogta kislánya vállát, csak annyit mondott: „Mit óbégatsz? Örülj neki, hogy szabad lehet!” Majd körülbelül ebben a pillanatban a kutyus tovaszaladt.

Komoly üzenet ez! Egy másik lény szabadsága akkor is fontos, ha átmenetileg ez zavar vagy megriaszt bennünket. Üzeni, hogy módunkban áll ezzel az érzéssel kezdeni valamit, mert a másik szabadsága is lényeges szempont, nem csak a sajátunk. Ilyen értelemben a szabadság, mint érték elfogadása a társas környezet irányába egy megengedő, elengedő viselkedési attitűd kialakulásának kedvezhet. Örülni a másik szabadságának, némileg más perspektíva a saját szabadságra való kizárólagos érzékenységhöz és érzékenyítéshez képest.

Ez a Maslow-piramis alapján az „önmeghaladás” szintje, az egyéni túlmutató érték érvényre juttatása.

Sajátos vonása az értékeknek, hogy érzelmileg hangsúlyosak, szemben a racionális gondolkodással. Továbbá, hogy az életfeltételek és -lehetőségek érzelmi-értelmi feldolgozásának különbözősége következtében függnék az adott társadalom, kultúra domináns ideológiájától.¹⁸ Az értékrendszer, ha stabilizálódott, nemcsak a mindennapi tudat világlátásában, hanem a napi tevékenységekben is döntő, motiváló, energetizáló erővel bír, így hat a cselekedetekre és viselkedésre. Ily módon az értékek – ideálisak és reálisak – cél-eszköz viszonyba kerülnek a velük összehangzó szokásokkal és beállítódásokkal.¹⁹

Kedves példa erre, Eleanor H. Porter: *Az élet játéka* c. könyvében Pollyanna az árván maradt

14 Han 2020.

15 Han 2020.

16 Hankiss 2005.

17 Váriné 1987.

18 Váriné 1987.

19 uo.

kislány, aki édesapja életfilozófiáját próbálja átültetni a hétköznapi gyakorlatába, miszerint: „A boldogság nem egy állapot, hanem egy hozzáállás” – és ezzel élni tanítja egész környezetét.

Kategorizáltam a kurzus során tárgyalt értékeket, egy részük szoros kapcsolatban áll az érzelmekkel, mint a szeretet, boldogság, öröm, barátság, szerelem – univerzálisnak tűnnek ugyan, de a korábbiakból kiderül, hogy az értékfogalmak és ezek jelentései, megélésük és megnyilvánulásaik kultúra- és kor-specifikusak.

Akárcsak társaik, melyek a társadalmi-kulturális konstrukciók széles skáláján helyezkednek el, mint az egészség, szabadság, béke, egyenlőség, szépség, tisztaság, hűség, becsület, gazdagság, hatalom. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a tudás, még inkább a bölcsesség, bizalom, hit, igazság, erő, kreativitás, hála nem szerepelnek ugyan a kurzus listáján, de korábban és még később is lesz róluk szó.)

Elképzeltem egy pillanatra, miként festene a társadalmunk, ha kultúránk hangzatos értékeinek motiváló ereje valóban meghatározná széles tömegek viselkedési szokásait és cselekedeteink ennek megfelelően alakulnának. Az idealisztikus képben nem ismertem fel korunk világát. Ezzel persze nem állítom, hogy ezen értékek nincsenek jelen, hiszen az én generációm valóban békében és szabadságban élhet, legalább is nem háborúban és fogságban.

Bár Byung-Chul Hant olvasva, ebben sem lehetünk olyan biztosak. „A digitális hálózatot kezdetben a korlátlan szabadság médiumaként ünnepték... A korlátlan szabadság és kommunikáció most totális ellenőrzésbe és felügyeletbe csap át... A társadalmi média digitális panoptikumra emlékeztet, amely a társadalmat felügyeli és kíméletlenül kizsákmányolja”.²⁰

Ezen az elven, hogy valami pont az ellenkezője is lehet, mint aminek láttatja magát, az értékek mellé összegyűjtöttem az ellentétpárjukat. Arra voltam kíváncsi, hogy korunk és kultúránk értékeinek ellentétei mennyire és milyen előjellel vannak jelen életünkben?

Az érzelmek értékek ellentétjei: utálat, boldogtalanság, bánat, gyűlölet, ellenségesség/elidegenedés.

A társadalmi-kulturális konstrukciók ellentétei: betegség, rabság, háború/harc, egyenlőtlenség, rút-ság, piszkosság, hűtlenség, becstelenség, szegénység, alávetettség. Az értékeink csokorba gyűjtött ellentétei által megidézett atmoszféra nem ismeretlen számunkra. Megdöbbentő felfedezés, persze nem tudományos megállapítás, hogy kinyilatkoztatott

értékeink ellenkezője éppúgy jellemző jelenlegi világunkra, amennyiben a híradásokat és a világhírványt veszem alapul. Byung-Chul Han egy másik műve: A kiégés társadalma rajzolódik ki a felsorolásból.

Esett szó arról, hogy az értékek absztrakciók. Mi sem érzékelteti ezt jobban, mint annak idején egészségügyi tanulmányaim során az első lényeges fogalom, a WHO egészség-meghatározása, ami így hangzik: „Az egészség nem a betegség hiánya”. Azóta sokszor eljátszom az ellentétek ilyenforma összeillesztésével, mert érdekes távlatokat nyit. Kétségtelenül igaz, hogy például egy szemproblémával élő ember szemüveggel nem gyógyul meg ugyan, de tökéletesen funkcionál. Tehát ha bizonyos feltételek teljesülnek, habár fennáll a betegség ténye, mégis egészséges életet lehet élni. A képletet alkalmazva: az emberélet nem a halál hiánya, a gazdagság nem a szegénység hiánya, a béke nem a viszály hiánya, a boldogság nem a boldogtalanság hiánya, a szabadság nem a rabság hiánya, az öröm nem a szomorúság hiánya, a szépség nem a rút-ság hiánya, a tisztaság nem a piszkos hiánya és így tovább. Érdekes kísérlet az értelmezés tekintetében tovább játszani ezzel és megfordítani: a betegség nem az egészség hiánya, a halál nem az élet hiánya, a szomorúság nem az öröm hiánya, stb. Elsőre mindez vagy értelmetlennek, vagy filozófiai magaslatnak tűnik, pedig vannak kultúrák, melyekben léteznek kifejezések a szomorúság és öröm vegyületére, ami arra utal, hogy érzéseikben együttesen van jelen.

Meghatározó értékeink mibenlétén tovább elmélkedve arra gondoltam, vessünk egy pillantást a mózesi Tízparancsolatban megjelenő értékekre, valamint a Babilon Nyulai Kérékpáros Egyház hitrendszerében „degrowth”²¹ szemléletű értékekre, ami egy modern alulról jövő kezdeményezés, s mint ilyen, korunk valóságának egy szelete. Majd ezt követően vizsgáljuk meg a tudományosan meghatározott emberi szükségleteket és értékeket, a Maslow-piramis segítségével, végül említés szintjén Schwartz értékelméletén keresztül, az elemzés teljességének igénye nélkül. Arra voltam kíváncsi, van-e közös metszete a bennük megfogalmazódó értékeknek, és ha igen, melyek azok.

Az első kőtábla a Teremtővel kapcsolatos kötelességeket fogalmazza meg, a második a kötelességeket embertársaink felé:

1. A Teremtő uralmának elismerése (a teremtettség elismerése)

20 Han 2020.

21 <https://www.degrowth.info/en/nyilt-level/>

2. A teremtség egysége és szellemisége
3. Hamis és fölösleges eskü ellen
4. A szombat, ünnepnap szentsége
5. A szülők tisztelete (a tradíciók tisztelete)
6. Az emberi élet szentsége
7. A házasság szentsége
8. A vagyon szentsége
9. A hamis tanúskodás ellen
10. A mohó kívánság ellen.²²

A kőtáblák egyike tehát az Isten-ember szövetségét, a másik az emberek egymás közötti szövetségét szimbolizálja. Ezt Jézus két parancsolatban foglalta össze:

A Teremtő szeretete, mely szerintem a teremtet világ szeretetén és tiszteletén keresztül valósulhat meg. Lényege, hogy Minden Egy.

A felebaráti szeretet, azaz „Szeresd felebarátodat, úgy, mint magadat.”²³

A felebaráti szeretet a keresztény élet és erkölcs egyik alaptanítása. Életünk össze van kötve más emberek életével, akár csak a természeti világ minden elemével. A Biblia tanítása alapján „emberré” igazán csak emberek közösségében lehetünk. Mindig a másokkal levő kapcsolatban éljük meg a társadalmi és szociális életünk lényeges részét, de ez csakis a fizikai és biológiai világ rendszerén belül valósulhat meg. Eszerint az egyes emberen keresztül árad a Teremtésből jövő szeretet – tovább minden ember, sőt minden teremtet lény, a komplex teremtet valóság felé. Ismét Hankiss: „Hiszek a szeretet fontosságában, ha ez a szó azt jelenti, hogy együtt vagyunk egy végtelen, üres, sötét univerzumban; hogy próbáljuk enyhíteni mások szenvedését, óvjuk egymás életét; segítünk egymásnak abban, hogy tisztességgel megálljuk a helyünket, hogy életünk kiteljesedjék, hogy el tudjuk fogadni életünk törekvését és mulandóságát; segítünk egymásnak szembenézni a mulandósággal, minden dolgok hiábavalóságának fenyegető kételyével.”²⁴

Egyházi esküvőm a Babilon Nyulai Kerékpáros Egyház zászlaja, helyesebben biciklikerek abroncsa alatt kötött. Azért tartom fontosnak itt ismertetni a hitrendszerét, mert a modern kor problémáira válaszul egy átgondolt, környezettudatos és fenntartható értékrendszert közvetít. A „degrowth” szemlélet szembe megy azzal, hogy „a több szükségyszerűen jobb”, vallja, hogy a fejlődés minőségi és nem feltétlenül mennyiségi gyarapodással érhető

el. A nemnövekedés egy politikai, gazdasági és társadalmi mozgalom, melynek alapját környezetvédelmi, fogyasztásellenes és antikapitalista eszmék alkotják. Mivel a kapitalista rendszerben környezetvédelmi aggályok és társadalmi egyenlőtlenségek gyökereznek, a növekedésellenzők célja, hogy a nemfogyasztás révén maximalizálja a boldogságot és a jólétet, még inkább a jóllétet munkamegosztással, kevesebb fogyasztással, művészetnek, zenének, csatládnak, kultúrának és közösségnek szentelt idővel.²⁵

„Ahelyett, hogy folyton-folyvást lázasan csinálunk valamit, hagyni kellene, hogy a dolgok történjenek a világgal és velünk. Be kellene engednünk az életünkbe a véletlent és a szabadságot, s hagyni a világot, hogy teremtsen önmagát. Meg kellene tanulnunk újra egyszerűen csak lenni, létezni. Tanulnunk kellene a játszó gyerek mély áhítatából és békességéből.”²⁶

A Babilon Nyulai Kerékpáros Egyház egy olyan „szabadegyház”, ami a biciklivel közlekedés „általi szabadulásra” és a HÉT elvének tiszteletére épül. „A mi egyházunknak nincs hatalma, nincs vagyona és nem is lesz soha. Létünk a szabad döntésre épül, arra a velünk született ősi jogra, hogy szabadok vagyunk. Életünkkel és munkánkkal új világot építünk... azokat hívjuk magunk közé, aki érzi magukban a jóság mélyről jövő erejét, az építő törekvést arra, hogy a saját életükben teljessédjének ki azáltal, hogy másokat és a világot is jobbra teszik... befogadunk mindenkit, aki elfogadja a szabadság tiszteletét, a tekerés diadalát és a HÉT-re törekvés mindennapi gyakorlatát.”²⁷

A jobb – nem feltétlenül a sikeresebb, a gazdagabb, a szabadság – itt abban az aspektusban értelmezendő, hogy felszabadítjuk magunkat a hét alapelve törekvés, valamint a biciklizéssel – ami talán a legkevésbé kártékony közlekedési forma a sétálás, futás után – a mozgás által.

„A HÉT

Szabadság – mindennek az alapja.

Béke – a létezés nyugalma.

Szeretet – a boldogság forrása.

Nagylelkűség – a lélek tápláléka.

Tudatosság – a fejlődés gondolata.

Hasznosság – az alkotás öröme.

Mértékletesség – a gyönyör útja.”²⁸

Amint az jól érzékelhető ez a rendszer egy közösségi gondolkodásra, fenntartható fejlődésre való

22 <https://mazsihisz.hu/a-zsidóságrol/judaizmus/torvenyek/a-tizparancsolat>

23 Gal 5.14.

24 Hankiss 2006.

25 <http://nemnovekedes.net/>

26 Hankiss 2005.

27 <https://www.facebook.com/babilonnyulai>

28 <https://www.facebook.com/babilonnyulai>

törekvést feltételez, visszakacsintás a Gemeinschaft-ba, a természeti környezet iránt érzett felelősséggel kiegészítve.

Az értékrendszerek és maguk az egyes értékek – akár ösztönző példaként (Babilon Nyulai), akár korlátozó tilalomként (Tíz parancsolat) hatnak – részei az egyéni és csoportos viselkedés társadalmi kontrolljának. Ahogy már volt róla szó, az értékrendszerek sajátos, kultúrafüggő objektívációs rendszerek, amelyek kialakulásukkal és megszilárdulásukkal párhuzamosan további szabályrendszereket építenek ki. Ily módon jóformán az élet minden területére kisugároznak. Az erkölcsi értékek például, nem függetlenül egyéb anyagi és szellemi értékektől, kisugároznak a gyakorlati erkölcsre, az erkölcsi szokásokra, továbbá a politikai és jogi elvekre és a joggyakorlatra. Az a fajta szimbolikus és részben tudatos, de mindenképp tudatosítható értékelő viszony, amely az emberi értékekhez vezet, döntően a társadalmi léthez, a nyelvhez és a tudathoz, a valóság szimbolikus ábrázolásának a képességéhez kötött.²⁹

A Maslow-piramis az egyén társadalommal való viszonyát az egyén szemszögéből vizsgálja.

A motivációs piramis szintjei mellé próbáltam rendelni a szintnek megfelelő értékeket:

1. Fiziológiai szükségletek (levegő, fény, élelem) – emberélet.
2. Biztonsági szükségletek – hajlék, egészség, testi, anyagi biztonság.
3. Szeretet, valahová tartozás szükséglete – család, barátok, közösség, barátság, bizalom, elfogadás és szeretet. A másik ember iránti szükségletéről van szó, nem egyszerűen biológiai társra, közös referenciapontként a valóságértelmezéshez. Minden embernek szüksége van elfogadásra, méltánylásra, elismerésre, nem csak segítségre a fizikai fennmaradásban.³⁰
4. Elismerés szükséglete – magunkra irányuló: önértékelés, önbecsülés, méltóság, függetlenség, másoktól felénk irányuló: státusz, presztízs, elismerés, népszerűség, hatalom.
5. Kognitív szükségletek – az ismeretlen felfedezése, az összefüggések megértése, a tudás.
6. Esztétikai szükségletek – szépség, a rend, a tisztaság.
7. Önmegvalósítás útján olyan egyénné válhatunk, aki képességeit maximálisan

kihasználja és a rendelkezésére álló lehetőségekkel maradéktalanul él.

Az önkifejezés-önmegvalósítás mindig társas mezőben, a hasonulás és elkülönülés, a konformizálódás és az önállósulás rendkívül összetett folyamatai közepette érvényesül, hiszen az értékek a társadalmi társas cselekvéssel valósulnak meg.³¹ Tovább gondolva Váriné megállapítását, nemcsak a társas környezetben, de szükségképpen a természeti környezetben, gyakran egymásik vagy mindkettővel való visszaéléssel, kizsákmányolásával valósul meg az ember önmegvalósulása. De vajon mi motiválja erre az embert?

Han szerint az, hogy képtelenek vagyunk ellenállni az illúzióknak, hogy „elérhetünk bármit”, hogy „sikeresek lehetünk”, „valakik” lehetünk, hogy „meggazdagodhatunk”. „Az emberek saját magukból üzletet csináló vállalkozókká váltak” – és nem állnak meg önmaguk kizsákmányolásánál. „A digitális kor rabszolgái vagyunk”, az egyéni törekvés, a növekedés és a motiváció szlogenjei több mint elegendőnek bizonyultak, hogy a „kiégésig hajtsuk önmagunkat”. Társadalmunk túlságosan individualizált, a teljesítmény maximalizálásához szükséges erőforrásokért folytatott küzdelemben valójában önmagunk válunk a legnagyobb ellenségünkkel.³²

8. Önmeghaladás – Ezzel a szinttel Maslow utólag egészítette ki a modelljét, így nyilatkozik erről: „A transzcendencia az emberi tudat legmagasabb, legátfogóbb vagy holisztikus szintjeire utal, viselkedésként és célként, nem pedig eszközként kapcsolódva önmagához, másokhoz, általában az emberekhez, más fajokhoz, a természethez és a kozmoszhoz.”³³

A modellnek, mint a legtöbb társadalomtudományos elméletnek megvannak a maga hiányosságai, például, hogy az angolszász kultúra sajátosságai és értékei alapján készült, így korlátozottan vagy egyáltalán nem alkalmazható eltérő kultúrájú társadalmakra.

31 uo.

32 Fiala 2017.

33 Szakács 1985.

29 Váriné 1987.

30 uo.

Ez a modell sem számol az egyének közötti különbségekkel, illetve a különböző életszakaszok elterő preferenciáival sem.

A szinteket nem tekinthetjük egymásra épülő szükségleteknek, valójában nem is egy piramis ugyanis, időnként alsóbb szintű szükségletek kielégületlenül maradnak, mégis képesek vagyunk energiáinkat mozgósítani egy magasabb szintű célért.³⁴ Mint ahogy majd látni fogjuk a hajléktalan alkotók esetében.

Edith Eva Eger pszichológus, holokauszt-túlélő *Az ajándék* című könyvében például arról ír, hogy miként tanult meg egy haláltáborban élni azáltal, hogy kinyitotta tudata börtönét. Összefoglalva így fogalmazza meg: „A szabadság alapja az erő, hogy dönteni tudunk... a szabadság alapvetően a döntéssről szól... nem az számít a leginkább, hogy mi történik, hanem hogy mit kezdünk a tapasztalatainkkal”.³⁵ *A döntés* c. könyve arra tanít, hogy „a körülményektől függetlenül dönthetünk úgy, hogy az örömet és a szabadságot választjuk...”³⁶

Ezek a gondolatok *Az élet játéka* című könyv üzenetével paralellek, mintha azt mondaná: a szabadság sem egy állapot, hanem egy hozzáállás, egy paradigma. Arra utalnak a sorai, hogy némiképp függetlenül a megtapasztalható fizikai valóságtól, a tudatunk segítségével megteremthetjük a szabadságunkat. Ez az a mechanizmus amiről Harari is beszél. Miszerint az ember nem csak a fizikai-biológiai valóságban él, *képes létrehozni egy képzelte valóságot is*.³⁷ Hankiss még átfogóbban így látja: „A gondolatok univerzumában is, és – ha ez valami más – a fizikai törvények univerzumában is lehet rab vagy szabad az ember. Pillanatnyilag még nem tudjuk, hogy mennyire vagyunk rabok, s mennyire vagyunk szabadok. A világmindenségnek még csak elenyésző töredékét ismerjük”.³⁸

A Schwartz-féle tíz alapérték és jellemzői, felsorolás szintjén a következők:

1. Altruizmus: becsületesség, barátság, öszinteség, segítőkészség, megbocsátás
2. Univerzalizmus: tolerancia, igazságosság, szolidaritás, kölcsönösség, béke, környezetvédelem
3. Autonómia: szabadság, függetlenség, kreativitás, önbecsülés

4. Biztonság: anyagi, fizikai, személyes, biztonság, a harmónia, egészség, rend
5. Hedonizmus: öröm, élvezetek
6. Teljesítmény: siker, érvényesülés, befolyás
7. Tradíció: kollektív tudás, hit
8. Kockázatvállalás: újdonság- és kihíváskeresés
9. Konformitás: önfegyelem, engedelmesség, tisztelet, lojalitás
10. Hatalom: státusz és presztízs, gazdagság.³⁹

A motivációk alapja végső soron az ember biológiai és társadalmi szükségleteinek láncolata, és az ezekre jól-rosszul ráépült érdekek sora. Lehetnek az embereknek olyan értékeik is, amelyek önnön értékeikkel is szemben állnak.⁴⁰

Itt egy nagyon érdekes és lényeges összefüggésre hívja fel a figyelmünket Váriné. Tovább vinném a gondolatot, mégpedig úgy, hogy megfordítom. Lehetnek az embereknek olyan érdekeik, melyek önnön értékeikkel is szemben állnak. Ez az egyénre önmagára, és/vagy társas környezetére, de akár a természeti valóságra nézve lehet destruktív, és konstruktív is. Ez szerintem egy nagyon összetett gondolat, sokat gondolkodtam azon, miként lehetne ezt valahogy szemléltetni.

Sánta Ferenc *Az ötödik pecsét* című regényének az alapvető kérdése ez. A Gyurica által feltett kérdés, Gyugyu vagy Tomoceuszkakatiti szerepét vennénk-e fel? A kérdés mélyen filozófiai, több annál, hogy az életet vagy a halált választanánk-e. Mindenki Gyugyut választja, csak Gyurica Tomoceuszkakatitit. Úgy tűnik, hogy elárulja a többiek, saját magát, és a lelkiismeretét is. És itt van elásva a tömör zsenialitás. Nem saját magáért cselekszik így, hanem azokért a gyerekekért, akiket a házában bújtat a nyilasok elől. Így tehát ez a cselekedete nem tekinthető öncélúnak, hanem inkább saját maga, lelki békessége, üdve feláldozásaként a gyermekekért.⁴¹

Az értékek rejtőzködnek, közvetlenül nem hozzáférhetőek, létükre igazán akkor döbbenünk rá, ha eltűnnek. Az értékek keletkezése és léte a társak iránti szükséglettel áll szoros kapcsolatban. A vallások értékei is ezt bizonyítják. A modern társadalmakban a hagyományos „természetes” közösségek felbomlásával, az atomizálódással és elidegenedéssel, újfajta értékorientációk és értékzavarok keletkeznek.

34 Szakács 1985.

35 Eger 2020.

36 Eger 2020.

37 Balázs 2017.

38 Hankiss 2005.

39 Prazsák 2015.

40 Váriné 1987.

41 https://ervelokritikus.blog.hu/2015/04/29/miert_zsenialis_az_otodik_pecset

A tudomány, mint igaz ismeretek felhalmozója, valójában érték-érdek mechanizmusok mentén befolyásolt, bár „igaznak” és „objektívnek” állítja be magát.⁴²

A csoportméret növekedésével a bizalom és az együttműködés szintje visszaesik. Ennek ellensúlyozására alakultak ki az állam szociális intézményei. A modern társadalmakban a piac és a nemzetközi munkamegosztás hatására a proszociális értékek kettős változáson mennek keresztül. Egyrészt, az idegenekre is kiterjed a bizalom és az együttműködési készség, ugyanakkor a piac és a pénz erodálja a szociális kapcsolatokat.⁴³ Ez ismét az érték-érdek kettősség, ami egyszerre van jelen világunkban, izgalmas lenne ennek a jelenségnek az interdiszciplináris kutatása.

Szociálpszichológiai szempontból az értékek léte az emberi tevékenység szándékos, akaratlagos és tudatosítható voltával, valamint a közösségi létezéssel és vonatkozási rendszerével függ össze.⁴⁴ Ezek az egyén érvényesülési stratégiáiban érhetők tetten, és megjelennek a tudományos értékmodellekben is. Ugyanakkor az ősi vallások értéklistáján nem szerepelnek pl. a gazdagság, sikeresség, hatalom manifesztumai, ha mégis, akkor negatív előjellel. Meg kell említeni, hogy a modern populista vallási csoportok már annál gyakrabban operálnak vele.

A következőkben áttekintem, milyen értékekkel foglalkoznak napjaink irodalmi alkotásai, a reklámok, valamint, újságcikkek és publikációk tartalomelemzésével kirándulást teszek társadalmunk különböző rétegei között, hogy megtudjuk, milyen értékeket jelenítenek meg, milyen értékeket adnak-vesznek, milyen értékek fontosak számukra, számunkra valójában. Végül röviden bemutatom saját eddigi multikulturális családok körében végzett kutatásom gyermekneveléssel kapcsolatos értékelgondolásait.

Elsőként a Könyvhét 2020/4. számának könyvajánlataiban szereplő könyv címekben és tartalmakban megjelenő értékek után kutattam. Idő és hely hiányában, zanzásítva a következők voltak: „Öröm”, „Az empátia árnyoldalai”, a „Giccs és művészet” című könyv az érték családságáról, „A szenvedélytől a harmóniáig”, „A szeretet útján”, „Nem első, hanem jó akarok lenni”, „Az örökkévalóság hangjai”, „Tanulj meg meditálni”. A „Madárember” c. könyv: boldogságról és szabadságról, a „Trianon

Fiai”: szerelemről szólnak. „Büszkeség és balítélet”. A „Vihar után”-ban a tökéletes boldogságot keresik. „Megfagyott idő”: küszködésről, örömről, bánatról, boldogságról szól. „Az apa”: a hírnévről, verhetetlenségről, sorsfordításról, szeretetről. „Kiotó”: mindent felülíró szerelemről szól. Születtek írások a szépségversenyekről, melyben lázadnak a szépnek kikiáltott tömegízlés ellen. „A boldog hülye és az okos depressziósból”: „Tegnap okos voltam és meg akartam változtatni a világot. Ma bölcs vagyok így megváltoztatom magam”. „Az Anyák és kamionsofőrök” című novellakötet az érték utáni vágyakozásról szól, megmutatja szereplői kudarcai, családok széthullását, küzdelmeit, szól a szexről, a kényszerről. A „Hej, Sionról fúj a szél”-ben a zsoltárok békeességet árasztanak. „Isaac Newton” az öntörvényű, gátlástalan zseni. Szólnak még könyvek uralkodókról, hírességekről, „Mikrofon bálványokról”, szóval a hatalom és a siker mibenlétéről. „Aranyemberek” – interjúk Magyarország leggazdagabb embereivel. Szerelem, szerelem és szerelem, könyvek sokaságának tartalma különböző történelmi korban és időben, szeretetről versek, idézetgyűjtemények, elmélkedések. A gyerekkönyvekben a család a barátság fontossága hangsúlyozódik, a mesékben bölcselések vannak, a „Játékosan a Bibliáról” című könyvben az engedelmesség, a barátság, az egészség és hála értékei jelenítenek meg. A karácsonyi témájú könyvek a nyitottságra és együttérzésre, a mindennapi csodákra érzékenyítenek. Miközben a gyerekek világát azért mégis egy akcióhős-univerzum uralja. Könyvek sokasága ad útmutatót a boldogsághoz, sikerhez, gazdagsághoz. Úgy tűnik, egyértelmű válaszokat keresünk egy többértelmű világban, a boldogság számos megközelítése létezik a meséktől a vallásokon át az életvezetési praktikákig.

A boldogsághoz való viszony kultúra kérdése is. Az amerikai társadalomban boldognak és sikeresnek illik lenni, és a tömegmédiá globális térnyerésével a Facebookon is bárhol a világban. A boldogság és a sikerkultusz manapság világdivat. Meg kell szerezni, meg kell venni, bár közhelyé vált igazság, hogy azt nem lehet, mármint megvenni a boldogságot, akkor legalább az illúzióját. Máris segítségünkre sietnek a reklámok és a piac, irányt mutatnak és receptet adnak vagy ekvivalenssé varázsolják nekünk a boldogságot egy örömteli élménnyel, egy illatos habos fürdővel.

A Douglas reklám-magazin 2020. tél – kozmetikai termékek, parfümök című kiadványban megjelenő értékek listája a következő: szépség, csábítás, luxus, szépség, csillogás, varázslatba burkolódzó

42 Váriné 1987.

43 Marosán 2007.

44 Váriné 1987.

megjelenés, fiatalság, magabiztosság, erő, szenvedély, minőség, tökéletesség, praktikusság, gazdagság, harmonikus megjelenés, egészséges bőr. Már Nietzsche is megmondta, hogy „Isten halála az egészséget istennővé emeli”. A szépséggel sincs ez másként.

Íme, egy sokat mondó reklámszöveg mely értékek sokaságát sűríti magába, a termékadás céljából.

„A boldogság ajándéka – oszd meg másokkal is az örömöd:

Az idei ünnepek során gondold hálával szeretteidre, és ajándékozd meg őket egy csodaszép ajándékszettel! Minden Rituals ajándékszett magában rejt a hála, a szeretet és az odafigyelés ajándékát”.

A magazinok Karácsony előtti hirdetéseik megnyugtatóan, hogy együtt töltött minőségi idő hiányában, egy drága, vagy legalább szép karóra, boldogság helyett az elégedettség érzése is megteszi. Az embereket az érdekli, manapság mit tudnak megvenni és nem az, mit tudnak megtenni az egészségükért, a boldogságukért, önmagukért.

Van még egy érték, amit ugyan nem találtam sem a Schwartz-féle értékrendszerben, sem a Maslow-szükségletek alapján nem tűnik elengedhetetlennek, a vallásokban sem jelenik meg, a könyvek témáiban és az újságcikkek hasábjairól sem köszön vissza, legalábbis explicit módon. Talán csak a Babilon Nyulai Kerékpáros Egyházban van rá utalás – mint elkerülendő motivációra. Azonban az utóbbi hónapok gyűjtései és tudatos megfigyelései során unos-untalan belebotlottam, mint döntéseinket, választásainkat meghatározó elérendő célként előttünk lebegő vágyott és megérdemelt értékre. A reklámok szövegei nem engedik, hogy megfejtkezzünk e szempont fontosságáról, mindeközben olyan természetessé vált az erre vonatkozó igényünk, hogy már fel sem tűnik a nem magátólérthetősége.

Egyszer csak szembe jött velem egy gigantikus méretű óriásplakát a következő felirattal: „Kényelmes Karácsonyt!” A *kényelem* az, ami nagyon is meghatározza a hétköznapi életben a döntéseinket, választásainkat és cselekedeteinket. A középszíntől felfelé, otthonaink egyre kényelmesebbek, a kanapék egyre nagyobbak, az ágyak matraccái egyre puhábbak, a cipők és a ruházatunk nem csak praktikus, vagy szép, kényelmes kell, hogy legyen – természetesen. A bicikliket, rollereket pillanatok alatt lecserélte azok elektromos változata, mert sokkal kényelmesebb. A kapu, a tv, a világítás távirányítóval működik, nehogy meg kelljen tenni pár

métert az aktiválásukhoz, hiszen mindez kényelmesebb a kocsiban ülve, vagy a kanapén elterülve. A technikai vívmányaink jelentős része, a mosó- és mosogatógép, a személyszállító lift és még sorolhatnám. A szeletelt kenyérre ez van írva: „finom, friss, szeletelt – az ön kényelméért”. Interneten vásárolunk, megrendeljük, házhoz szállítatjuk, mert úgy még cipekedni sem kell. Persze az idődimenziót segítségül hívva, mindezt meg tudjuk ideologizálni, hiszen időt spórolunk vele – elvileg. Azonban életünk minden területén a kényelemre törekszünk, sokszor a kapcsolataink kialakításában, fenntartásában is. Itt már nehezebben értelmezhető az időoptimalizálás, mint magyarázat.

„A modern emberiség óriási hasznát húzta a tudományok diadalmas előrehaladásából. A modern világ kényelme a tudomány eredményeire épül. Mindannyian haszonélvezői vagyunk”. Hankiss⁴⁵ szerint (Han meglátásait továbbgondolva) talán azért nem áll érdekünkben változtatni az önkiszármányolásunkon, mert ez a rabszolgaság *kényelmes rabszolgaság*, s mint olyan úgy néz ki vonzóbb, mint egy *kényelmetlen szabadság*. Mint a Mátrix c. film központi döntés-dilemmája: a *kellemes illúzió* szemben a *kellemetlen valósággal*. Ez a jelenség túlmutat a konformizmuson, leginkább *komfortizmusnak* nevezném.

Nem csalódtam Hankissban, ebben a témában is volt mit mondania: „Ma már tudjuk, hogy törekvéseink az egyre nagyobb biztonságra és az egyre nagyobb kényelemre a pusztítás és a pusztulás veszélyét is magában rejtik. Ma már tudjuk, hogy megvan a hatalmunk rá, s talán még a hajlalmunk s felelőtlenségünk is, hogy megsemmisítsük önmagunkat”.⁴⁶

Megvásárolva próbáljuk elnyerni a szépséget, boldogságot, szabadságot és paradox módon folyamatosan dolgozunk érte, amit pedig megveszünk, az tárgyakon, élményeken keresztül az illúzió.

Pedig a magyar származású ausztrál professzor, Forgács József egy kutatásában kimutatta, hogy a szomorúságnak is számtalan előnye van. Ilyenkor jobb a memóriánk, pontosabb az ítélőképességünk, csökken a hiszékenységek, pontosabb az érvrendszerünk, motiváltabbak vagyunk, szociálisan érzékenyebbek és kevésbé önzők vagyunk. Ezt szintén a könyvhét ajánlataiból tudtam meg.

Az emberi boldogságigény, az egyéni boldogság társadalmilag elismert és legitim szükségletté a reneszánsz és az újkor hajnalán vált, s lett érték

45 Hankiss 2004.

46 Hankiss 2004.

a polgári ideológiában és etikában. Ugyanakkor a személyiség lényegéhez tartozó magasabb értékek – tudományos, politikai, ideológiai, művészi, erkölcsi értékek – érvényesítése az önérvényesítés szükségleteként is működik. Visszatérve a szükségletek és az értékek közötti összhang kérdésére: a társadalom anomikus állapotai vagy társadalmak és mozgalmak hanyatló stádiumai jól példázzák az összhang megbomlását. Teljes összhangról voltaképpen sohasem beszélhetünk, minthogy az emberi szükségletek fejlődése, az érdekek, valamint az értékek változása sohasem teljesen párhuzamos láncolatok. A közöttük támadó feszültségek viszont nagyon is közrejátszanak az értékek újabb és újabb – minden generáció által egyszerűen létérdekből spontánul is végrehajtott – „minősítésében”, szelektálásában és elfogadásában.⁴⁷

Az emberi létezés teli van kisebb-nagyobb jelentőségű döntésekkel, ezekről a döntésekről szól minden. A könyvek többsége alapkérdéseket boncolgat: élet, halál, szerelem. Azonban mennyire mást jelentenek ezek a fogalmak, értékek a fejlett nyugat alsó, közép és felső osztálya számára. Mennyire mást a budapesti hajléktalannak, a borsodi cigánysoron a mélyszegénységben, kilátástalanságban élőknek, és ismét csak mást Afrika, áram- és vízellátás nélküli kis településeinek.

A *Fedél Nélkül* hajléktalan újságokat is átlapoztam értékek után kutatva. Éles a kontraszt a csillogó reklámújságokkal, címszavakban: hideg, sírás, éhség, fagy, sötét, félelem, egyedüllét.

A 2020. szeptember 10. /XXVIII. évf., 681./ számban Rubik Ernő azt mondja: „Szerintem a legfontosabb, hogy megőrizzük szívünkben a játékoságot és a kíváncsiságot”. Az utcán élő emberek novelláiban, verseiben a következő értékek és ellenpólusai szerepelnek: halál, szerelem, az igazság sokszor, aztán a jóság, a halál mint pótcselekvés, méltóság, nyugalom, okosság, szelídség, boldogság, szeretet, mámor, hajlék. A 2020. október 22. /XXVIII. évf. 684./ számban a „Fedél Nélkül”-ben (a cím is utalás egy szabadság-szükségletre, mivel az 5 éve megszűnt, Népszabadság szerzői gardája azóta hagyományosan olykor-olykor az utcalap hasábjain publikál): humánus, hősiesség, hűség, mámor, erő, empátia, bátorság. Ebben a számban Nádasdy Ádám szerint a tudás, a tudás-átadás, a zene képvisel értéket. A hajléktalan költők életéről, bátorságról, szépségről, szép halálról, boldogságról, kacagásról, nevetésről és három esetben szerelemtől írnak. A 2020. november 05. /XXVIII. évf., 685./ számból

megtudjuk, hogy Vecsei H. Miklós színész számára a szeretet és őszinteség fogalmak köré rendeződnek az értékek. A versekben, írásokban felbukkanó értékfogalmak a következők: érdeklődő, segítőkész, kommunikatív, rend, béke, szép, becsület, igazság kétszer, öröm, gyöngye, szerelem, kegyelem, szeretet, bátorító jó szó. A pénz egy esetben szerepelt a versekben, kincs, gyönyörű lányok, kincs, hűség, rend, szép arcod, gyengéd érintés, öröm, élet, születés, hűség, büszkeség, létezés, bátorság, humor, hit, szerelem, idő, biztonság, igazság, egyenlőség.

A 2020. november 19. /XXVIII. évf., 686./ számból az öröm, szerelem, boldogság, szép, hűség, becsület, őszinteség, mosoly, lét, ölelés-szeretet köszönnek vissza. Müller Péter Sziámival készült interjúban a szeretet, barátság, bizalom fontossága jelenik meg. 2020. december 03. /XXVIII. évf., 687./ szám értéktartalma címszavakban: segítőkészség, emberélet, barátság, öröm, ölelés, bölcsesség, család, hit, csók, szerető, szerelem, segítség, fedél. Végül a 2020. december 31. /XXVIII. évf., 689./ számban Kormos Anett forgatókönyv író, humorista gondolatai közt a következőket találjuk: „Humor, mint a túlélés eszköze”, élet, család, kapcsolatok.

A fedél nélkül élő emberek írásaiban leggyakrabban megjelenő érték a szeretet, szerelem, egyszer szerepel a pénz, gazdagság. A hatalom például egyszer sem jelenik meg. A hajlék nélkül élő emberek fiziológiai szükségleteinek kielégítése éppúgy bizonytalan, mint a biztonság, vagy a valakihez tartozás. Mégis életükből legtöbbször nem az alapvető kényelmet, vagy anyagi javakat hiányolják, miközben rengeteget nélkülöznek ezen a téren, hanem a szeretet-kapcsolatokat, a kötődést. Bámulatosan kreatív megoldásokat találnak az alapvető szükségleteik kielégítésére és a bizonytalanság elviselésére, igényeiket a lehetőségeikhez szabva. Sokszor „Gyugyu” működésbe kapcsolva, önbecsülésüktől megfosztva, egyfajta méltósággal tekintenek az őket ignoráló környezetre. Nem egyszer nagyon építő beszélgetésekben van részem egy-egy utcalap terjesztőjével. Irodalmi alkotásaik pedig gyakran zseniálisak, érzékenyek és összetettek, nem hiányzik belőlük a humor, az önironia és a társadalomkritika sem. Érdemes lenne írásaiknak egy kutatást szentelni. Helyzetüknél fogva sajátos, eredeti nézőpontból fogalmaznak, alkotásaik sűrítve tartalmaznak valóság olvasatokat. „És néha a mindenség mutatja, Ami sokkal inkább túlmutat rajta” Viola Krisztián, *Megnyílik* című verséből.

Az értékeknek is van énvédő szerepük, hasonlatosan az attitűdökhöz. Betöltöttek továbbá önkifejező, önépítő és önmegvalósító funkciót, és

47 Váriné 1987.

rendelkeznek ismeretfunkcióval is, hiszen rendezik a társadalmi jelenségek világát, és a személy társadalmi orientációját szolgálják.⁴⁸ Valamennyi fennálló intézményén belül vannak rejtettebb vagy nyíltabb, egymást támogató vagy egymással ellentmondásban levő „értékközvetítő” csatornák, ilyenek a szokások, szerepek, sztereotípiák.⁴⁹

A Mandinerben rábukkantam egy számomra megdöbbentő interjúra egy jogász-íróval. Kötter Tamás következő sorai jól példázzák számunkra a társadalmi osztályok között feszülő értékbeli különbségeket:

„- *Melyik lenne, ha csak egyiket választhatná: híres ügyvéd vagy híres író?*

A Porschémat választanám. Már mondtam máshol is. Ez nem változik, sajnálom.(...)

A magyar társadalom lélegzete: az M7-es autópályán sorjázó dugók a Balaton felé. Bocs, de ez van.

Mindig a törzset kell nézni, aki viszi előre az országot, nem azt, hogy a világ végén iskolázatlan félalkoholisták éppen mit csinálnak. Senkit nem érdekel, mert semmilyen hatásuk nincs a jelenre, nemhogy a változásokra.(...)

Hiányzik a szembenézés azzal, hogy milyen világban élünk, kik vagyunk mi, milyen vágyaink vannak, és ezekből mi teljesül. Attól félnek az írók, hogy nevetségessé válnak, ha a vágyaikról írnak. Ezen túlmenően van egy gazdag, jól menő középosztály Magyarországon, akiről nem ír senki. Hiába magyaráznak össze-vissza arról, hogy ilyen nem létezik: menjenek le a Káli-medencébe és vegyék észre, hánymillió bicikliként túráznak középosztálybeli férfiak és nők tömegei, kabrióznak, isszák a drága bort. Meg kell írni őket: ők adják az ütemet, ők viszik előre az országot”.⁵⁰

Az értékek olyan társadalom-, illetve kultúrspecifikus eszmei objektívációk, amelyekben az emberek szelektív és értékelő viszonya fejeződik ki meglevő világukhoz, társadalmi és természeti jelenségekhez, egymáshoz, tevékenységfajtákhoz és nem utolsósorban önmagukhoz. Az értékképzet pragmatikus, és normatív folyamat eredménye. Tükröződik benne a társadalmi hovatartozás és az önmeghatározás, ami tárgyiasul elvekben, célokban, az együttélési normákban, választásokban, ítéletekben és döntésekben.⁵¹

Mihálffy Balázs agrármérnök, a Magyar Iszlám Közösség alapítója, első elnöke és sejkje, közíró. *Mosoly a pokolból* című könyvéből származó gondolatokat azért emelem be a dolgozatomba, mert nagyon esszenciálisan és közérthetően fogalmazza meg tapasztalati úton nyert következtetéseit. Utazásai, kalandjai és megpróbáltatásai során, élettörténetek tanulsága szerint a következő értékek fontosságára ébredt rá: tudás, béke, szabad légkör, igény a szépségre, a bizalom, bölcsélet, egyszerűség, hit, barátság, szeretet, egészség, természet. A pénzről, a hatalomról és birtoklási vágyról több esetben negatívan nyilatkozik, olyas valamiként, mint ami megzavarja az ember ítélőképességét. Az afrikai árvaházban töltött időből írt történeteiből az emberélet, az altruizmus fontossága köszön vissza. Kalandjaiból megismerhetjük a kairói taxisofőr szegénység-értelmezését, aki egy nyomornegyedben élt, egy sírban berendezett otthonban. „Azok az igazi szegények, akiknek nem adatnak meg az ilyen beszélgetések és együttlétek”.⁵² Bosznia frontjai és Afrika aranybányái közt, több sorsfordító esemény érzékenyítő hatásáról is beszámol: „Szerencsére figyelmeztetett az élet. Koldus lett belőlem, és ma már máshol, másban látom az élet igazi értékeit. Érték a gondolat, ...a gesztus, az érintés, a mosoly, ...kincset ér a szeretet”.⁵³ A betegség sorsformáló hatásáról így ír: „egész addigi gondolkodásom átértékelődött, az értékrend, amelyben nevelkedtem elvesztette hitelét,... nem tudtam hinni többé a jó és a rossz kategóriájában”.⁵⁴ Végül könyve utolsó gondolata: „Itt az éhhalálhoz közel a dögvőráson túl, ahol nincs mit veszteni, ki kell mondani a lehető legfélelmetesebbet: csak a szeretet menthet meg minket”.⁵⁵

Egy személy számtalan beállítódással (attitűddel) rendelkezhet, de személyes valóját, énazonosságát, identitását csak néhány centrális értékkel való azonosulása fejezheti ki. Ugyanez vonatkozik a társadalmi csoportokra, sőt népekre, nemzetekre is.⁵⁶

Végül a multikulturális zsidó családok gyermeknevelésben tükröződő értékeit szeretném összefoglalni egy korábbi tanulmányomból kiemelve az ide vonatkozó részeket.

Antropológiai kutatásomban olyan izraeli-magyar vegyes családok életét és gyermeknevelési

48 Váriné 1987.

49 Váriné 1987.

50 MANDINER 2020.

51 Váriné 1987.

52 Mihálffy 2014:221.

53 Mihálffy 2014:242.

54 Mihálffy 2014:26.

55 Mihálffy 2014:299.

56 Váriné 1987.

szokásait figyelem meg, akik hosszabb-rövidebb ideig élnek Magyarországon. A családok belső életének, működésének és értékrendjének, világfelfogásának megismerésére fókuszáltam. Tanulmányomban a résztvevő megfigyelés és interjú módszerének alkalmazásával szerzett empirikus tapasztalatokon keresztül ismertettem a családdá és közösséggé alakulás során megteremtődő szociokulturális metaszempontokat. Megjelenik a párválasztás motivációinak kérdése, ill. azok a tényezők – mint a valláshoz, Izraelhez való viszony –, amik meghatározzák a vegyes családok tagjainak identitását. Jelen írásomban csak arra térnek ki röviden, hogyan hat ez gyermeknevelési elképzeléseikre, milyen viselkedési mintákat, kulturális, vallási szokásokat – miért és hogyan – igyekeznek megőrizni, és milyen értékek mentén kívánják nevelni gyermekeiket. A gyermeknevelés, a szocializáció elsődleges közege a család. Erikson szerint: A szocializáció, enkulturáció a kultúra integrálásának legfőbb eszköze, lehetővé teszi a családtagok egymáshoz, a gyermekekhez és a közösséghez, a szélesebb értelemben vett társadalomhoz való kapcsolódását, és megteremti az alkalmazkodás belső feltételeit.⁵⁷ Azonban a vegyes kultúrájú családok esetében a speciális szocializációval kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy melyik közeghez való alkalmazkodást tanulja, gyakorolja be a gyermek a nevelés hatására, az anya vagy az apa mögött álló komplex világhoz kapcsolódik? „Két nagyon különböző irányba nem mehetsz a gyerekekkel” – fogalmazta meg egyik interjúalanyom.

A gyermekben, aki két vagy több nyelvi és kulturális közegben nevelkedik, „kulturális érzékenység” alakul ki, a többnyelvű gyermek identitása sem az anyáéval, sem az apáéval nem azonos, otthon mozog mindkét kultúrában, ilyen értelemben tehát multikulturális identitással létezik.

Óhatatlanul megtörténik, ha a gyereknevelés gyönyörűségeiről és borzalmairól esik szó az anyák közt, hogy szembeállítják egymással az általuk „izraelinek” és „magyarnak” nevezett „nevelési stílust”, előzőt többnyire az apa, utóbbit az anya képviseli és ez sok vitára ad okot.

„Én próbálom a nevelést nem poroszosan azért, a magyar anyák a gyereknevelésben kevésbé megengedőek, látom magamon és látom a gyerek reakcióját, hogy ha keménykedek és kiabálok. Az apja meg teljesen más, tipikus izraeli, hogy: jaj, gyere, nyuny, de csinálj, amit akarsz”;

„Azt borzalomnak tartom, hogy éjfélkor dőlnek ki a gyerekek az ágyba, nem tartom helyesnek, ami

Izraelben megy, mint gyereknevelés, hogy: majd a katonaság megneveli őket”; „azt gondolom, hogy egy alapszintű fegyelem azért kell, 11-kor este a gyerekek a játszóteren játszanak azzal én nem értek egyet”; „ha a végeredményt nézzük, akkor a magyar nevelés sem a legjobb... mert mi meg tele vagyunk önbizalom-hiánnyal”; „Kint (Izraelben) liberálisabb is a nevelés, megengedőbb, vannak ennek jó oldalai is, tehát, hogy a kreativitást azt támogatják. Nálunk ugye a porosz nevelési rendszer ezt elnyomja, erre mondaná azt a férjem, hogy több zseni jön ki abból az országból pont ezért, az egyetemen is jobban teljesítenek”.

Nagyon is összecseng és egyértelműen elutasító, elhatárolódó a magyar anyák véleménye az Izraelben tapasztalható gyermeknevelésről, melyet túlzottan megengedőnek, szabadelvűnek, elkényeztetőnek találnak. Ilyen értelemben izraeli oldalról nézve a magyar anyákra jellemző a „jiddise mame” fogalom, ami a gyermek túlszabályzását, kontrolálását és a szigorúságot jelenti.

Az a tény, hogy belátják a megengedőbb nevelés pozitív oldalát is, miszerint a „kreatívok lesznek és sok önbizalmuk lesz”, valamint képesek visszareflektálni az általuk alkalmazott módszer gyengeségeinek következményeire, „mi meg tele vagyunk önbizalom-hiánnyal”, jó lehetőség ez, hogy a módszerek előnyeit és hátrányait mérlegelve harmonizálják módszereiket.

„Az adaptáció értelmében az ember úgy válik egy kultúra és társadalom tagjává, hogy a gyermekkortól kezdve átveszi az adott kultúra mintázatát.”⁵⁸ Hogy megtudjuk, szándékuk szerint mi az, amit át akarnak örökíteni, arról kérdeztem a szülőket, milyen értékek átadását tartják egybehangzóan fontosnak a gyermeknevelési gyakorlatuk során? „A vallási értékeket, azt nem nyomjuk annyira, a lényeg az, hogy elfogadó, kedves aranyos szerető, persze beilleszkedni tudó legyen. Tartsa meg a másságát”; „Az első, hogy elfogadásra próbálom nevelni őket”, „becsületesség, a „színház, film, zene és könyvszeretet”, cél, hogy „nyitott ember”, „világpolgár legyen” gyermekük a jövőben. Megfigyeléseim szerint is igyekeznek bemutatni, átadni gyerekeiknek a tolerancia és a nyitottság szemléletét, a meséken, játékokon keresztül is. Például van olyan család ahol a „Gólya-gólya gilice” kezdetű mondókát kétféleképpen éneklük, egyszer a magyar gyerek, egyszer a török gyerek gyógyítja.

„Az már egyértelmű, hogy egy konkrét valami domináns identitást nem akarunk a gyerekekbe

57 Erikson 1991:396-404.

58 Somlai 1997:84.

beleoltani... legyen tisztában a származásával, a gyökereivel, a kultúrájával, tudja azt, hogy magyar, hogy zsidó, hogy romániai, tudja, értékelje, és elhelyezze... multikulti style-ban nevelünk”; „Szeretném, hogy minél több nyelvet tudjanak, magyar, héber, angol, és utána jöhet még egy-két nyelv”; „A gyerek tanuljon meg akár ezer nyelven, minél több nyelven, mert akkor bármerre megy, meg tudja magát értetni, akkora pozitívum, az fontos”.

A multikulturális neveléssel erősíteni szeretnék a minél összetettebb identitás kialakulását. Oktatási, nevelési intézmények választásánál tehát előnyt jelentenek a többnyelvű óvodák, iskolák és igény szintjén megfogalmazódó sajátosság, hogy „nagyon európai, de mégis zsidó” legyen. A közösségekben tapasztalt interakciókon, beszélgetéseken keresztül kirajzolódott mi az a „kulturális csomag”, melyet ezek a családok gyerekeiknek át kívánnak adni. Fontos számukra az elfogadás, tanulás, tudás, nyelvtudás.

Az elfogadás fontosságát példázza a kutatási naplóból származó idézet, melyet egy beszélgetés alkalmával jegyeztem le: „Mert ha zsidóként nagyon érdekelnek a zsidók problémái, de egyébként undorodom a cigányoktól, akkor az nem nevezhető elfogadó magatartásnak. Mert a tolerancia azért alapvetően univerzális”. Fontosként számon tartott értékek közé tartozik a nyelvtudás, mely lehetőséget teremt a gyermekeknek más gondolkodási struktúrákban való közlekedésre, és szükséges is, hogy a tágabb család mind két oldalával tudjanak kommunikálni.⁵⁹

Az értéktudatosság, a határozott értéktudat kialakulása sohasem izolált folyamat, hanem olyan, amely kéz a kézben halad a személy önismereti és társadalomismereti igényének fejlődésével és ez igény kielégítésével. E tudatos reflexivitás része az is, hogy az ember igyekszik megismerni, milyen a viszony a közösség ideális értékei és a kialakult gyakorlat között. A valóságos értékek mindig valamilyen függvényviszonyban értelmezhetők. Az értékeket minden felnövekvő nemzedék egybeveti saját mindennapi létének és környezetének a tapasztalataival, saját vágyaival, vélt vagy valós érdekeivel és szükségleteivel.⁶⁰

Akárhogy is nézzük, az értékeink és életünk értelme komoly kapcsolatban van egymással, mind az egyén, mind pedig a csoportok, társadalmak, kultúrák szintjén. Az értékek és szükségleteink, valamint érdekeink sokrétű összefonódása egy újfajta ön-tudatosságot kíván meg tőlünk. A civilizáció

hajnalán az ember talán szükségleteihez igazította értékeit, a kapitalizmusban úgy tűnik, emberek tömegei az érdekeikhez igazítják értékeiket, azonban ez nem tűnik fenntartható stratégiának. Mindig voltak, vannak lokális kiscsoportok, akik törekedtek, törekednek a holizmusra, talán eljött az ideje, hogy megpróbáljuk az értékeinkhez igazítani az érdekeinket, ezen keresztül szükségleteiket is. Amikor gyermekeinkre gondolunk, akkor látja a szívünk és az elménk legtisztábban, hogy hol vannak a prioritások. Gyugyu vagy Tomoceuszkakati? Esetleg kereshetünk más alternatívákat... Az értékek témájának boncolgatását, kutatását, az erről való gondolkodást nem lehet befejezni, csak pillanatnyilag abbahagyni, talán azért mert valami nagyon mély a létezésünk lényegére vonatkozó kérdésre való választ szeretnénk megragadni álltaluk.

Felhasznált szakirodalom

- Balázs Gábor 2017 *Harari, a vallás és a kognitív diszkomfort*. Szombat, 2021. január 10. <https://www.szombat.org/archiv?q=Bal%C3%A1zs+G%C3%A1bor&cy=2017&mo=7>
- BIBLIA, GALATÁKHOZ, 5.14 https://hu.wikipedia.org/wiki/Felebar%C3%A1ti_szeretet#cite_note-2
- Buk Kriszta 2020 Mítosz vagy realitás ma a zsidó család. *Közelítések* 1–2. http://epa.oszk.hu/02100/02184/00016/pdf/EPA02184_kozelitesek_2020_01-02.pdf
- Csepeli György 2020 Ember 2.0: *A mesterséges intelligencia gazdasági és társadalmi hatásai*. Budapest, Kossuth Kiadó.
- Eger, Edith Eva 2020a *A döntés*. Budapest, Libri Könyvkiadó.
- Eger, Edith Eva 2020b *Az ajándék*. Budapest, Libri Könyvkiadó.
- Erikson, E. H. 1991 *Az életciklus: az identitás epigenezise – A fiatal Luther és más írások*. Budapest, Gondolat.
- Fiala, Jaroslav 2017 *Önkizsákmányolásunkról*. Ford. Zsámboki Miklós. *Kettős Mérce*, 2017. június 25. <https://kettosmerce.blog.hu/2017/06/25/onkizsakmanyolasunkrol>
- Han, Byung-Chul 2020 *Pszichopolitika*. Budapest, Typotex.
- Hankiss Elemér 1977 *Érték és társadalom. Tanulmányok az értékszociológia köréből*. Budapest, Magvető.

59 Buk 2020.

60 Váriné 1987.

- Hankiss Elemér 2004 *Társadalmi csapdák és diagnózisok*. Budapest, Osiris Kiadó.
- Hankiss Elemér 2005 *Az ezerarcú én*. Budapest, Osiris Kiadó.
- Hankiss Elemér 2006 *Félelmek és szimbólumok*. Budapest, Osiris Kiadó.
- Harari, Yuval Noah 2015 *Sapiens – az emberiség rövid története*. Budapest, Animus Kiadó.
- Kötter Tamás 2020 Nevezhetjük akár konzervatív forradalomnak is. *Mandiner*. https://mandiner.hu/cikk/20201114_kotter_tamas_interju?fbclid=IwAR2uTC1eMQNMYB9PiRMSAytnVXjnWA_HSN3ehCEb-0Cv31K8hcjZizyn7-4
- Laár András 2020 Ugyanaz az ÉN néz ki mindenkinek a szemén. Hajnali interjú. On-line: https://www.youtube.com/watch?v=GdhSyRRxMTQ&feature=share&fbclid=IwAR2hKL43_0QBm9dP0_MCqmSPENHc6Np_6ce0z9YDGG-ZfYk-wxgAv-o2lMe8
- Marosán György 2007 A proszociális értékek evolúciója a játékelméleti kísérletek tükrében. *Közgazdasági Szemle*, LIV. évf., július–augusztus (716-733.) <http://epa.oszk.hu/00000/00017/00139/pdf/06szmarosan.pdf>
- Mihálffy Balázs 2014 *Mosoly a pokolból*. Budapest, Noran Libro.
- Prazsák Gergő 2015 Marginális csoportok értékrendszerei. *Kultúra és Közösség*, IV. folyam VI. évfolyam 2015/I. szám, <http://www.kulturaeskozosseg.hu/pdf/2015/1/09.pdf>
- Somlai Péter 1997 *Szocializáció – A kulturális átöröklés és társadalmi beilleszkedés folyamata*. Budapest, Corvina.
- Szakács Ferenc Dr. 1985 *Személyiséglélektani szöveggyűjtemény*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- Váriné Szilágyi Ibolya 1987 *Az ember, a világ és az értékek világa*. Budapest, Gondolat Kiadó. <https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/szocialpszichologia/ch05s04.html>



Krajcsovics Éva, Hiány, 2020, olaj, vászon, 60x60cm

KOLLEKTÍV MÁRKÁK ÉS ÖNSZERVEZŐDÉS A SZEKSZÁRDI BORVIDÉKEN¹

[DOI 10.35402/kek.2021.1.2](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.2)

Absztrakt

Hogyan tartja fenn és növeli hírnevét egy bortermelő közösség? Milyen intézményi formákban hozza létre az ehhez szükséges kollektív márkáit? Terepmunkán alapuló esettanulmányunk a Szekszárdi borvidék példáján vizsgálja e kérdéseket. Eredményeink szerint a kollektív márkák nem a hivatalos hegyközségi keretben jönnek létre. Kisebb termelői csoportok hozzák létre őket, alternatív – informális, magánjogi és önkormányzati elemeket kombináló – intézményi megoldásokat keresve. Sokrétű, összetett rendszer alakul ki, tükrözve az intézményépítés innovatív, kísérletező és konfliktusokkal terhes jellegét.

Abstract

How does a community of winemakers maintain and improve its collective reputation? What institutional forms does it use for its collective brands? We explore these questions in a case study about Szekszárd, a historical wine region in Hungary. We find that collective brands are not created in the organisational framework of the official wine commune. Smaller producer groups establish them, relying on alternative institutional solutions that combine informal, private law and municipal elements. A complex institutional system has evolved, reflecting the innovative, experimenting and conflict-prone character of institutional-building.

1. Bor és közösség: bevezetés

Bor és közösség szorosan összetartozik. Egy bor minőségének, értékelésének alapja, hogy mely borvidékhez tartozik. A borvidék pedig nem egyszerűen földrajzi terület, hanem társadalmi konstrukció,

amelyet a helybeli bortermelők közössége hoz létre és tart fenn. Kialakítja, szabályozza azokat az eljárásokat, termelési mozzanatokat, megkonstruálja azt a „termékimázt”, amelyen a borvidék hírneve alapul. Ennek révén megerősíti magát a közösséget, biztosítja fennmaradását (Csurgó–Megyesi 2015).

Hogyan tartja fenn és erősíti kollektív hírnevét egy bortermelő közösség? Milyen intézményi formát ölt az ezt célzó önszerveződés? Milyen tényezők befolyásolják a folyamatot? Ezekre a kérdésekre keres választ a tanulmány egy nagy hagyományú magyar borvidék: Szekszárd példáján. Az intézményesülés vizsgálata azért fontos, mert a kollektív cselekvést támogató szabályrendszer kialakulása nélkül nincs tartósan sikeres együttműködés.

A bortermelői közösségek működésmódja önmagában is érdekes társadalomtudományi kérdés, hiszen fontos szerepet játszanak a helyi gazdasági életben és a magyar kultúrában is. De a társadalmi önszerveződés példáiként is érdekesek. A szőlész-borászok körében komoly történelmi hagyományai vannak az önkormányzásnak. A hegyközségek már a XVI. századtól megjelentek Magyarországon a szőlőhegyek birtokosainak és bérlőinek többé-kevésbé önigazgató testületeiként. A kommunista uralom az önkormányzatiság más formáihoz hasonlóan megszüntette őket, de 1994-től központi törvényhozó döntéssel (1994. évi CII. tv.) újra megalakultak. Mennyire töltötték meg a bortermelői közösségek a hegyközségek formális kereteit valódi tartalommal? Vajon ebben az államilag létrehozott intézményi keretben építik és védik a kollektív reputációjukat, vagy más intézményi megoldásokhoz folyamodtak? Egy közösségben végzünk „mélyfúrást”, hogy tisztábban lássunk ezekben a kérdésekben.

A szekszárdi borvidék vizsgálatával csatlakozunk egy egyelőre szűk irodalomhoz, amely más, jellemzően kisebb borász közösségekben (Csopak, Tihany, Izsák), illetve egy-egy közösségen belül szűkebben egy-egy kezdeményezésre fókuszálva vizsgálta az önszerveződés intézményesülését (Csurgó 2016; Megyesi–Mike 2016; Mike–Megyesi 2018). Az itt bemutatott esettanulmány nemcsak a vizsgált csoportok viszonylag nagy mérete miatt érdekes, hanem azért is, mert az eddigieknél átfogóbb képet igyekszik adni egy közösségen belül az

¹ A cikk alapját képező kutatás a Budapesti Corvinus Egyetem EFOP 3.6.1-16-2016-00013. számú, *Intelligens szakosodást szolgáló intézményi fejlesztések a BCE székesfehérvári campusán* című európai uniós projektje támogatásával valósult meg.

önszerveződési kezdeményezésekről, azok sokrétű, összetett intézményesüléséről. Mint látni fogjuk, a közösség egyik legmarkánsabb jellemzője éppen a kezdeményezések és az intézmények sokrétűsége és változékonysága, ami ugyanakkor a kísérletezés folyamatosságát is jelenti. Megfigyeléseink részben megerősítik, részben árnyalják a korábbi esettanulmányok eredményeit. Reményeink szerint hozzájárulnak ahhoz, hogy a kumulálódó esetekből fokozatosan kirajzolódjon egy átfogó és rendszerezett kép a magyar borvidékek önszerveződéseiről (Poteete–Ostrom 2008).

Elemzésünk elméleti keretét a közös használatú erőforrások közösségi kormányzását vizsgáló irodalomból merítjük (Ostrom 1990, 2005). A kollektív reputációt a „közlegelők” analógiájára értelmezzük, a közösség előtt álló legfőbb kihívásnak pedig a kollektív cselekvést támogató intézmények, azaz társadalmi játékszabály-rendszerek kiépítését tekintjük. Ebben a keretben azonosítjuk a szekszárdi borászközösség és borvidéki hírnév jellemzőit, majd elemezzük a hírnevet támogató kezdeményezéseket, különös tekintettel az intézményesülésük módjára. Esettanulmányunk terepmunkán, statisztikai adatok és dokumentumok széleskörű elemzésén alapul.

2. A kollektív hírnév intézményei: elméleti keretek

2.1. Egy borvidék reputációja mint közös használatú erőforrás

A borok esetében fontos tényező, hogy mely borvidékről származnak. E mögött természeti, kulturális és gazdasági okok is meghúzódnak. Kulturális ok, hogy a bor értéke az emberek szemében összekapcsolódik egy-egy tájhoz köthető hagyományokkal, élményekkel. A borvidékek között természetesen vannak földrajzi-ökológiai különbségek is, amelyek befolyásolják a borok élvezeti értékét. De a borvidékek hírneve jelentős részben elszakad a puszta természeti adottságoktól, és a helyi termelői közösségek által kialakított minőségbiztosítási és piaci értékesítési rendszereken alapul (Ulin 2006; Patchell 2008). A borvidéki reputáció viszonylag könnyen befogadható és feldolgozható információt nyújthat a fogyasztóknak az adott terület borainak minőségéről. Mivel a bortermelő vállalkozások nagy többsége a piac méretéhez képest kicsi és az egyéni differenciálás lehetősége is korlátozott, a borászati szintű piaci hírnév kialakítása korlátokba

ütközik. Természetesen sok pincének egyéni márkanéve és híre is van, mégis gazdaságos megoldás a hírnév egy részét csoportosan felépíteni: magának a borvidéknek (a *terroir*nak) a nevét vagy a terület tipikus borait „kollektív márkaként” működtetni (Fishman et al. 2018). A borpiaci árak statisztikai elemzése igazolja, hogy a beltartalmi értékek mellett a földrajzi terület jelzései is hatnak a borok fogyasztói árára (Gál 2020; Gál–Jámbor 2020).

A kollektív reputáció a termelői csoportok számára közösen használt erőforrás (*common-pool resource*), és ugyanazokat a típusú kollektív cselekvési problémákat veti fel, mint a „közlegelők” (King–Lenox–Barnett 2002; Patchell 2008; Megyesi–Mike 2016). A közös használatú erőforrások két meghatározó jellemzője a kizárás nehézsége és a rivalizáló fogyasztás (Cullis–Jones 2003:78–81). Hacsak nincsenek azt hatékonyan megakadályozó szabályok, bárki állíthatja magáról, hogy bora egy adott területről származik és az ott megszokott minőség jellemzi. A fogyasztók egy része persze előbb-utóbb rájön a csalásra, de addig a kár már megtörténik: a borvidék kollektív hírneve csorbat szenved. Ez utóbbi értelemben jelentkezik a rivalizálás az erőforrás felhasználói között: a visszaéléssel az egyéni termelő „elfogyasztja” a közös hírnevet; amit „elhasznál” belőle, az a többiek számára már nem lesz elérhető, kevesebb marad nekik. Azt is mondhatjuk, hogy a termelők „potyáznak” a közösségük hírnevén. A potyázás egy további formája, ha valaki nem vesz részt azokban a közös erőfeszítésekben, nem járul hozzá azokhoz a közös (például marketingcélú vagy értékesítési) beruházásokhoz, amelyek a kollektív hírnév növelését célozzák.

A bortermelői közösségek előtt álló kihívást ennek megfelelően a következőképpen fogalmazhatjuk meg: el kell érniük, hogy tagjaik – azaz saját maguk – a potyázás stratégiája helyett a kooperáció stratégiáját válasszák. Mi kell ehhez? Először is az egyéni cselekvéseket koordinálniuk kell. Meg kell egyezniük abban, mi a kívánatos cél és hogyan érheti el a közösség. Például milyen borfajtákra érdemes összpontosítani, milyen minimális minőségi paramétereket előírni, hogyan célszerű ezeket ellenőrizni. Ez nemcsak azért szükséges, hogy a termelők egyénileg tudják a feladatukat, hanem azért is, mert megteremti azoknak a várakozásoknak az alapját, hogy a többiek is tesznek valamit a közös célért. De a *koordináció* önmagában ritkán elég. Problémát jelent ugyanis, hogy egy-egy termelőnek kifizetődőbb lehet potyáznia akkor is, ha a többiek együttműködnek: élvezheti mások erőfeszítéseinek

hasznát, miközben ő maga nem tesz semmit. Ezért a *kooperáció ösztönzésére* is szükség lehet: a részvétel jutalmazásával és/vagy a potyázás szankcionálásával.

A koordinációhoz és a kooperáció ösztönzéséhez megfelelő intézményekre van szükség. Az intézmény fogalmát érdemes tágran definiálni: „társadalmi játékszabályokként”, avagy „az emberek közötti interakciót meghatározó, emberek által kialakított korlátokként” (North 2010:13). E szabályok sokféle formát ölthetnek. Többek között lehetnek informális társadalmi normák, formális magánszervezetek, jogszabályok, politikai-igazgatási szabályrendszerek vagy ezek különböző keverékei (Ellickson 1991; Greif 2008).

2.2. Az önszerveződés intézményi formái

A lehetséges intézményi megoldások közül benünket most azok érdekelnek, amelyek legalább részben a borász közösségek önszerveződésén alapulnak. Önszerveződésen azt értjük, amikor a közös erőforrást használó csoport tagjai maguk alakítják ki és érvényesítik a használat játékszabályait (Ostrom 1990). Ez történik, amikor helyi bortermelők létrehoznak egy önkéntes társulást, amelynek szabályzatát ők maguk alakítják ki. Az önszerveződés alternatívája a külső szabályozás: egy csoporton kívüli szereplő – jellemzően egy kormányzati szervezet – alakítja ki és kényszeríti ki az erőforráshasználat szabályait. Erre példa, amikor a borok eredetvédelmi szabályzatát egy állami hatóság dolgozza ki és juttatja érvényre.

De az önszerveződés és a külső szabályozás ritkán jelentkezik tiszta formában. Sokkal jellemzőbb, hogy a külső és belső szabályok keveréke érvényesül (Cole–Epstein–McGinnis 2014; Theesfeld 2019). Elképzelhető, hogy a közösség tagjai beleszólhatnak az őket érintő kívülről definiált szabályok kialakításába, vagy éppen az érvényesítésükben vesznek részt. Előfordulhat az is, hogy a csoporton belül kialakított szabályok érvényesülését ellenőrzi külső szereplő. Vizsgálódásaink mindazokra az intézményi megoldásokra kiterjednek, ahol a termelői közösségek – ha részlegesen is, de – érdemi szerepet játszanak.

A jogi környezet ismeretében és korábbi tanulmányok alapján előzetesen azonosítani tudunk olyan alapvető intézménytípusokat, amelyek a magyarországi környezetben feltehetően szerepet játszanak a borok kollektív hírnevének fenntartásában, illetve növelésében. Először is létezik egy *állami*

szabályozási rendszer, amely kifejezetten a földrajzi nevek használatára vonatkozik a borok esetében. Ez az úgynevezett „földrajzi alapú eredetvédelem”, amely európai uniós keretszabályokba illeszkedik. Bár voltak előzményei, a ma érvényes rendszer kereteit a 2004. évi (XVIII.) bortörvény fektette le. Eszerint a borok származás és minőség szerint földrajzi eredetmegjelöléssel (OFJ), vagy oltalom alatt álló eredetmegjelöléssel (OEM) különböztethetők meg (a címkéjükön jelezve). A pontos minőségi kritériumokat a szakminisztérium „termékleírásokban” rögzíti, amelyekre az érintett hegyközség(ek) tehetnek javaslatot.

A mai hegyközségi rendszer az 1994. évi CII. törvény alapján alakult meg, ekkor jött létre az az egymásra épülő három szintű rendszer, amely hegyközségekből, borvidéki hegyközségi tanácsokból, valamint a nemzeti tanácsból áll.² A hegyközségek a szőlészek és borászok helyi köztestületei, amelyek hivatalos célja a tagok „közös érdekeinek előmozdítása”, valamint „az általuk előállított termékek származás-, minőség- és eredetvédelme” (2012. évi CCXIX. tv.). A hegyközségbe kötelező belépni mindenkinek, aki egy adott termőterületen tevékenykedik. A hegyközség hatósági ellenőrzési feladatokat is ellát, és működésének alapvető szabályait az állam határozza meg. E kereteken belül van tere a kollektív cselekvésnek. A tagok szavaznak a közgyűlésében, amely testület nagy szabadsággal alakíthatja a hegyközség belső működésének szabályait, választja meg tagjai közül az operatív ügyeket vivő választmányt és annak elnökét. Borvidéki szinten a hegyközségek „hegyközségi tanácsot” választanak, amelynek tagjai a hegyközségek által választott küldöttek, akik a tanácsban egy szőlészeti és egy borászati szekciót alakítanak. A borvidéki ügyekért felelős elnököt pedig a szekciók választják.

A hegyközségeken alapuló eredetvédelmi rendszer mellett kollektív márkákat *magánjogi keretek* között is létre lehet hozni. A bortermelőknek – mint mindenki másnak – lehetőségük van egyesületeket, szövetkezeteket vagy más formájú társulásokat létrehozni a helyi borkészítés fejlesztése, reklámozása, illetve önkéntes minőségbiztosítási rendszer kialakítása céljából (Aiassa et al. 2018). Erre tettek kísérletet például az „izsáki sárfehér” érdekében szövetkezők (Csurgó 2016). A magánjogi keretek

2 A hegyközségek működését Magyarországon először a XIX. században szabályozták törvényben (1894. évi XII. törvénycikk a mezőgazdaságról és mezőrendőrségről). Egy 2015. évi törvénymódosítás a borvidéki és az országos közé még egy szintet iktatott be: a borrégiós tanácsot.

egy további lehetséges eleme, hogy egy közös márka védjegyként is bejegyezhető. Bár a földrajzi nevek magánszereplők általi használatának vannak korlátai. A „Csopaki Kódex” nevű termelői kezdeményezés esetében például a helyi önkormányzat jegyeztette be a védjegyet és bízta annak felhasználását a helyi bortermelőkre (Mike–Megyesi 2018).

Az állami szabályozási és a magánjogi keretek mellett *informális közösségi megoldások* is lehetségesek. Ezek helyi konvenciók, normák, szóbeli megállapodások, asztaltársaságok formáját ölthetik. Önmagukban vélhetően nem elégségesek egy kollektív márka fenntartásához, de a kialakítás folyamatában, illetve később a formális keretek kiegészítőiként fontos szerepet tölthetnek be. Ez figyelték meg az említett Csopaki Kódex és a tihanyi termékleírás esetében is, illetve más „helyi márkák” (pl. szilvalekvár, pálinka) kapcsán négy Felső-Tisza-vidéki településen (Kiss 2015).

Érdemes megkülönböztetni a *felülről*, valamely kormányzat által *kezdeményezett* és az *alulról jövő* önszerveződéseket (Theesfeld 2004). Az előbbi erősebb jogi védelmet, hatósági támogatást élvezhet, de nem feltétlenül telik meg érdemi tartalommal. Francia példák bizonyítják, hogy azonos eredetvédelmi szabályozási keretben különböző intenzitással és sikerrel valósulhat meg a tényleges termelői önkormányzás, a helyi közösség jellemzőitől függően (Patchell 2008). Ez a probléma a magyar kontextusban a hegyközségek kapcsán is felmerül (Mike–Megyesi 2018). A köztességeknek minden legalább 1000 m²-t művelő vagy borszőlőt értékesítő szőlész, valamint minden bort értékesítő bortermelő tagja egy-egy meghatározott földrajzi területen. E kör túlnyomó többsége nem foglalkozik minőségi, sőt egyáltalán piaci bortermeléssel. Így nem is érdekelt a közös hírnév, a minőségi szabályozás érdekében végzett kollektív cselekvésben. Fennáll a veszély, hogy a hegyközség pusztán adminisztratív szervezeti keret marad, a közös szabályozási döntések pedig a „legkisebb közös nevező” elvén alacsony minőségi elvárásokat eredményeznek. Az alulról induló, informális vagy magánjogi keretben folyó kezdeményezések önkéntes részvételen alapulnak, így a résztvevők motivációs problémái kevésbé jelentkeznek. Mivel tagjaikat megválogathatják, a lefelé nyitott konszenzus kényszere is kisebb. Ugyanebből fakad a fő gyengeségük is: mivel nem szabályozzák az összes helyi termelőt, a borvidék hírnevére gyakorolt hatásuk is korlátozott marad. Mindenesetre, többé-kevésbé sikeres szerveződések hegyközségi (Tihany, Eger), illetve informális és magánjogi

elemeket ötvöző keretben (Csopak) is van példa (Tóth-Czifra 2014; Megyesi–Mike 2016).

2.3. Az önszerveződésre ható tényezők

A közös használatú erőforrásokat vizsgáló irodalomban komoly tudás halmozódott fel azokról a tényezőkről, amelyek befolyásolják a sikeres önszerveződés valószínűségét egy erőforráshasználó csoportban. Ostrom (2005) a tényezők két csoportját különbözteti meg: az erőforrás és a használói csoport tulajdonságait. A kollektív reputációra vonatkoztatva Megyesi és Mike (2016) a közös erőforrás következő releváns jellemzőit azonosítják: (1) növelhető-e a kollektív hírnév piaci értéke; (2) vannak-e az értékéről megbízható indikátorok; (3) előrejelezhető-e a hírnévből fakadó egyéni bevételek; és (4) kellően közel vannak-e egymáshoz a termelők, hogy a személyes találkozók és az ellenőrzés költségei alacsonyak legyenek. Az első három tényező nagymértékben függ a borpiac általános fejlettségétől, amely a rendszerváltozás óta lassú, de folyamatos fejlődésen ment keresztül. Megjelentek a piaci közvetítők, a borkalauzok, borversenyek, szakmai kiadványok, kialakult a minőségi bort kereső hazai fogyasztói közönség, létrejöttek és stabilizálódtak egyéni hírnévvel bíró bortermelő vállalkozások. Ez összességében megteremtette azt a közeget, amelyben a kollektív hírnévépítésnek tere nyílhat Magyarországon (Mike–Megyesi 2018). Ezzel együtt a borvidékek között jelentős különbségek lehetnek a felsorolt erőforrás-jellemzőkben.

A csoporttulajdonságok közül növelheti a sikeres önszerveződés esélyét (1) a kollektív reputáció fontossága a termelők számára (jövedelem és/vagy az identitásuk megélése szempontjából); (2) egyetértés abban, hogyan jön létre a közös reputáció és milyen cselekedetek hogyan hatnak rá; (3) hosszú távú szemlélet („alacsony diszkontráta”); (4) bizalom és reciprocitás a termelők között; (5) autonómia annak meghatározásában, ki használhatja a kollektív márkát és milyen feltételek mellett; valamint (6) az előzetes szervezési tudás és a helyi vezetés megléte (Mike–Megyesi 2018; Ostrom 2005). Ezeket a tényezőket természetesen a tágabb társadalmi környezet is befolyásolja, de erősen függenek a konkrét közösség jellemzőitől is. Több példa is azt mutatja, hogy nagyobb és heterogénebb közösségekben nehezebben teljesülnek ezek a feltételek (Patchell 2008; Gál–Jámbor 2020). A szorosra szőtt, bizalommal teli helyi kapcsolati hálózat

kedvez az önszerveződésnek, de semmiképpen nem teszi azt automatikussá. A Tihanyt és Csopakot vizsgáló korábbi esettanulmányok szerint kritikus tényező, hogy egyetértés jöjjön létre a kollektív reputáció tartalmáról, kívánatos fejlesztési irányairól (Mike–Megyesi 2018). A közös elképzelések kialakítása kritikus pontoknak bizonyultak más helyi termékek esetében is a Felső-Tisza-vidéken (Kiss 2015).

3. A feltáró esettanulmány módszertana

Esettanulmányunk feltáró jellegű (*exploratory case study*) (Yin 2009).³ Bár figyelünk az eddigi empirikus eredményekre, a kutatási kérdéseket nyitott kérdéseknek tekintjük. A feltárás célja, hogy bővítse eddigi igen szűkös ismereteinket a kollektív bormárkák intézményépítési folyamatairól, és segítse rájuk vonatkozó, szélesebb körben tesztelhető hipotézisek megfogalmazását. Első lépésként bemutatjuk a bortermelői közösség és a borvidék hírnevének jellemzőit. Ezután azonosítjuk és részletesen elemezzük mindazokat a kezdeményezéseket, amelyek az elmúlt másfél évtizedben a kollektív reputáció erősítését szolgálták megfelelő minőségbiztosítási rendszerek kiépítésével. A modern eredetvédelem alapjait megvető bortörvényt 2004-ben fogadták el, az ezt követő időszakot vizsgáljuk. Mint látni fogjuk, érdemi kezdeményezésekről a 2000-es évtized végétől beszélhetünk. Az egyes kezdeményezéseket vizsgálva feltárjuk a választott intézményi formákat, a választásukra ható tényezőket, a viszonylagos sikerük vagy kudarcuk okait. Célunk, hogy a részletekből kirajzolódjon az önszerveződés intézményi dinamikája a borvidéken. Az eredményeket a korábbi releváns kutatásokra is reflektálva értékeljük.

Az esettanulmányhoz elemeztük a releváns borszakmai, borpiaci írásokat, interjúkat, sajtóhíreket, jogszabályokat, hegyközségi statisztikákat, a kollektív szerveződések elérhető írott szabályzatait, a honlapjaikon és a sajtóban megjelent híradásait. Helyszíni terepmunkát végeztünk 2017. április és augusztus között, kisebb utánkövetéssel

2019 tavaszán. Ennek egyik módszere a résztvevő megfigyelés volt. A terepbejárás során helybeli borászokkal, vendéglátósokkal, borászatok, vendéglátóhelyek vendégeivel beszélgettünk. A feldolgozott dokumentumok mellett az így nyert információkra is hagyatkoztunk azoknak a szereplőknek a kiválasztásakor, akikkel részletes feltáró interjúkat készítettünk. Összesen tíz személyes mélyinterjú készült, hét borással, köztük három jelenlegi vagy korábbi hegyközségi vezetővel, két borszakértővel és egy államigazgatási vezetővel. Az interjúalanyokat a borvidék életéről, hírnevéről, fejlődési irányairól, az eredetvédelem és a kollektív márkák kialakulásáról, működéséről és sikerességéről kérdeztük.

4. A szekszárdi bortermelő közösség és kollektív hírneve: alapvető jellemzők

A Szekszárdi borvidék a maga közel 2200 hektárjával Magyarországon a közepes méretűek közé tartozik.⁴ A sok szekszárdi borász által mintaként említett francia borrégió, Burgundia több mint tízszer akkora.⁵ A Szekszárdi borvidéken belül két hegyközség működik: a Szekszárdi (Decs, Harc, Kakasd, Kéty, Medina, Ócsény, Sióagárd, Szálka, Szekszárd, Zomba települések) és a Bátaszéki Térségi Hegyközség (Alsónána, Alsónyék, Bata, Bátaszék, Várdomb). A „szekszárdi” bor kollektív hírneve a borvidék egészéhez kötődik. Ennek megfelelően az állami eredetvédelmi szabályozás sem az egyes hegyközségekre, hanem a borvidék egészére definiálja a „szekszárdi” néven forgalmazható borok kritériumait.⁶

A térségben 1010 vállalkozás és magánszemély folytat szőlészeti és borászati tevékenységet,⁷ de közülük interjúalanyaink becslései alapján legfeljebb százan folytatnak aktív, piacra is termelő borászati tevékenységet. A helyi szakmai közéletet szervező Szekszárdi Borászok Céhében kb. 60 fő vesz részt. Ez az a tág termelői kör, amely elsősorban profitálhat a szekszárdi bor hírnevének növekedéséből. Szűkebb, 20–30 fős csoportot képeznek azok a

3 Ugyanezen kutatás alapján, egy párhuzamosan megjelenő cikkben elemezzük az intézményesülést irányító személyek, az „intézményi vállalkozók” tevékenységét egyes szekszárdi (Fuxli, Szekszárdi Palack) és más borvidékeken létrejött kollektív márkák esetében (Kucséra–Mike 2020). Ez mintegy kiegészíti a jelen írást, amely a közösségeket és az intézményeket elemzi, nem a közösségen belüli egyes aktorok tevékenységét.

4 A 2019. évi adatok szerint hasonló nagyságú, mint Villány (2448 ha) és Balatonfüred-Csopak (2010 ha), de kisebb, mint Eger (5723 ha) vagy Tokaj (5813 ha) (HNT 2019).

5 Kb. 28 700 hektár (Vins de Bourgogne 2020).

6 A szekszárdi termékleírások a <https://boraszat.kormany.hu/szekszard> honlapon érhetők el.

7 A Hegyközségek Nemzeti Tanácsától származó, 2016. évre vonatkozó adatok alapján.

pincészetek, amelyek önálló palackozott borral jelennek meg a piacon. Legerősebb anyagi érdekük részcsoporthoz nekik fűződik ahhoz, hogy a borvidék híre javuljon, mivel a *terroir*-nak elsősorban a magasabb minőséget (palackozott, nem pedig folyóbort) kereső fogyasztók szemében van jelentősége. A borászok többsége régóta helyben élő családból származik, a betelepülő borászok száma alacsony, és egyes interjúalanyok szerint viszonylag zárt közösséget alkot. Ahogy egy kívülről jött bortermelő fogalmaz: „*nehezen engedik be maguk közé azokat, akiket nem gondolnak odavalósinak*”.⁸

Szekszárd elsősorban a vörösboráról ismert, de a kékszőlőből egyre több rozé és siller bor is készül. A viszonylag homogén földrajzi adottságokkal összhangban létezik egy hagyományos szekszárdi borkarakter, amelyet „tüzes, bársonyos” vagy szakszerűbben „lekerelkedett savszerkezetű, érett tannintartalmú” borként írnak le.⁹ A szőlőfajták ugyanakkor változatos képet mutatnak, és nincs egyetlen hagyományos borfajta, ami köré a borvidék neve szerveződhetne. A bordeaux-i világfajták (cabernet franc és sauvignon, merlot) mellett legtöbb a kékfrankos, de visszatérően van a régóta honos kadarka is. Utóbbi hagyományosan alkotóeleme a „bikavér” házasításnak, amelynek nem csak Egerben, hanem Szekszárdon is hosszú múltja van (Máté 2008).

Az értékesítési piacokról statisztikák ugyan nincsenek, de az interjúkból világosan kiderült, hogy Szekszárd alapvetően a belföldi piacra termel, az export aránya elenyésző. A palackozott borok értékesítési csatornáit közül legtöbbször a nagy áruházláncokat és a borszaküzleteket említették. Különbség inkább abban mutatkozott, ki mennyire optimistán ítéli meg a külföldi piacokra való betörés lehetőségét. Mindenesetre az erőfeszítések – mint látni fogjuk – egyelőre arra irányulnak, hogy a borvidék hazai reputációja erősödjék, a „szekszárdi bor” karaktere és minősége a belföldi piac szemében nyerjen világosabb és pozitívabb tartalmat.

Jelenleg a „szekszárdi” árujelző az alsó és középső piaci szegmensben van pozitív hatással az értékesítési árakra a hazai élelmiszer- és borszaküzletekben (Gál 2020). A borvidéken számos, az országos élvonalba tartozó borászat működik, de úgy tűnik, esetükben az egyéni márkanév hatása dominál. Ez

nem jelenti, hogy a borvidék a kollektív márkája erősítésével ne tudná a felső piaci szegmenst (is) megcélozni. De hogy ebben mekkora a potenciál, arról megoszlanak a vélemények. Egy megkérdezett borszakértő véleménye szerint például a borvidéknek nem kell feltétlenül arra törekednie, hogy csúcsminőségű borokat állítson elő. Abban mindenestre még a legszkeptikusabb helyi bortermelők sem kételkedtek, hogy a kollektív hírnévén van és lehet is mit javítani.

5. A kollektív hírnév erősítését célzó intézmények a Szekszárdi borvidéken

Eredetvédelem hegyközségi keretben

Az Európai Unió egységes szabályozási keretrendszert alakított ki a borok „eredetvédelmére”, azaz területi alapú minőségbiztosítására.¹⁰ A magyar kormányzat az EU-csatlakozás kapcsán a 2004. évi bortörvénnyel ezt vette át, és kezdte el fokozatosan alkalmazni. A legmagasabb szintű védelmet az oltalom alatt álló eredetmegjelölés (OEM) jelenti, amely a hagyományosan kiemelkedő minőségre képes vidékeken készült borok címkein szerepelhet. A „szekszárdi” eredetmegjelölés – a legtöbb magyarországihoz hasonlóan – 2012-től lépett hatályba. Az agrártárca első lépésként, 2009-ig lehetőséget adott a hegyközségeknek, hogy maguk tegyenek javaslatokat a termékleírásokra. De ahogyan a legtöbb termelői közösség, a szekszárdiak sem éltek ezzel a lehetőséggel. Ez a passzivitás tükrözte a tapasztalatok és a kiforrott elképzelések hiányát.¹¹ Ezután egy központilag koordinált folyamatban, a borvidéki javaslatok alapján született meg az EU-s követelményeknek megfelelő dokumentum. Mivel a szekszárdi termékleírások borvidéki szintűek, először a két hegyközség választmánya szavazott róluk, majd a hegyközségi tanácsnak is jóvá kellett hagynia őket. A termékleírás definiálta a „szekszárdi borral” és a „szekszárdi prémium borral” szemben támasztott analitikai és érzékszervi jellemzőket, az alkalmazható borászati eljárásokat, a körülhatárolt termőterületet, a maximális hozamokat és a felhasználható szőlőfajtákat. A nyilvántartást és az ellenőrzést a hegyközségi tisztviselők feladatákként határozta

8 A kutatás keretében készített interjúkból vett részleteket dőlt betűvel szedtuk a szövegben.

9 Az előbbi jelzők a Borásportál (2020) népszerű leírásából, az utóbbiak a hivatalos termékleírásból (lásd 6. l.) származnak.

10 Lásd az Európai Tanács 479/2008/EK rendeletét és az Európai Bizottság 607/2009/EK rendeletét.

11 Az egész országban összesen kilenc termékleírás született ekkor meg (lásd <https://boraszat.kormany.hu/jogszabalyok>).

meg, az érzékszervi minősítést pedig egy állami hivatalra, a Mezőgazdasági és Szakigazgatási Hivatal Borászati Igazgatóságára bízta.

Egyetlen interjúalanyunk sem vélekedett úgy, hogy a létrejött eredetvédelmi rendszer a jelenlegi formájában hatékonyan támogatná a szekszárdi bor jó hírét. A „szekszárdi” jelző használata gyakorlatilag semmilyen érdemi minőségi elváráshoz nem kötődik azon felül, hogy a borvidéken termesztett szőlőből kell készülnie.¹² A „szekszárdi bikavér” és a „szekszárdi prémium” megnevezésekhez már komolyabb elvárásoknak kell megfelelniük a boroknak, és ezek a hegyközségi tanács javaslatára az évek során finomodtak, némileg szigorodtak is. Megjelent a hozamkorlátozás, a kötelező érlelési időszak előírása, az édesítés, mustjavítás tilalma, és a szőlőfajták köre is korlátozottabb. Azonban a „prémium” megjelölést nagyítóval kell keresnünk a legjobb pincészet magasra árazott borain is; elvértve használják.¹³ Ahogyan egy hegyközségi vezető hat évvel az első termékleírás után fogalmazott: *„Pár éve csináltuk meg a jelenlegieket, amik ezer sebből véreznek. Össze kéne szedni az ügyeket és neki kellene ülni végiggondolni, hogy mi a fenét is akarunk elérni a termékleírással. Annyira gyökeresen új szabályozása lett volna ez a borvidék életének, belső piaci munkájának, marketingjének, amely erősen hatással lett volna a borvidék jövőjére. Erre nem voltunk eddig felkészülve. Eltelt hat év, most kellene újra szervezkednünk és alakítanunk ezen”*. A 2019-ben megbízást kapó borvidéki elnök pedig még megoldandó feladatnak nevezte „egy hosszan fenntartható, mindenki számára elfogadható, lehetőleg szigorú és kevés kibúvási lehetőséget adó termékleírás kidolgozás[át]” (Szabó 2019).

Az „alapborokra” vonatkozó minimális szigor elfogadtatása a nem minőségi bort termelők miatt bizonyult nehéznek. A magasabb minőségi szint tartalommal való megtöltése pedig azért, mert egyelőre nincs konszenzus a minőségi termelők körében arról, milyen szőlőfajtákat kellene előtérbe állítani és hogyan lehetne pontosabban meghatározni a szekszárdi borok közös, felismerhető karakterjegyeit. Nemzetközi trend, hogy az igazán kiemelkedő borvidékek a rájuk jellemző szőlőfajtákkal is azonosítják magukat (Johnson–Robinson 2008).

12 Az előírt alkoholfok (9%) vagy a termés hozam maximuma (100 hl/ha) nem jelent komolyan vehető korlátot; szinte bármilyen szőlőből készülhet a bor; az édesítés és a must javítása is megengedett.

13 A vezető borszaküzletlánc kínálatának (10 pince 68 borának) áttekintése alapján (Bortársaság 2020).

A minőségi bortermelők egy markáns csoportja a hagyományos kékfrankos és kadarka borokat, illetve az ezeket is felhasználó bikavért helyezné középpontba, mások azonban szkeptikusak. A hegyvidéki elnök jelzi a dilemmát: „A kékfrankos-kadarka-bikavér hármasa annyiból mindenképpen jó dolog, hogy egységesebb képet tud mutatni a borvidékről, az összefogás erejét prezentálja, ugyanakkor külföldi piaci visszajelzések alapján kommunikálhatóság szempontjából némi hátrányt jelent három fajta fókuszba helyezése. A kékfrankost nagyon fontosnak tartom, noha a fogyasztói igények alapján nagy mennyiségben nehéz eladni. A vásárlók bizonytalanok és bizalmatlanabbak a kékfrankossal szemben, pedig a borvidék jolly jokere” (Szabó 2019). Ez magyarázza, hogy a közös minőséget előre mozdító kezdeményezések (egyelőre) nem a hegyközségek szervezeti keretein belül valósultak meg, és nem a termékleírásokra összpontosítanak.

Szekszárdi Borászok Céhe és Szekszárdi Borvidék Nonprofit Kft.

A minőség iránt elkötelezett borászok a hegyközségi kereteket nem találták alkalmasnak arra, hogy azokon belül szervezzék meg a szakmai közéletet. 2006 őszén egy külön szerveződést: a Szekszárdi Borászok Céhét hozták létre. A 38 alapító célja az volt, hogy javítsák a borászok személyes kapcsolatát és erősítsék az összefogást (Bodri Magazin 2008). A Céh fő funkciója a havi rendszerességgű fajtakóstolók és ülések megtartása. Ezeket a kóstolókat, illetve üléseket minden hónapban más-más pincészetnél tartják, ahol a borászok közvetlen baráti beszélgetések keretében értékelik egymás boraikat, építő jellegű kritikákat fogalmaznak meg róluk, átbeszélik a vidék közös ügyeit és rendezvényeit. A Céh nem bejegyzett szervezet, jogi szempontból informálisan működik. A tagjai meghívással kerülhetnek bele. *„Ez gyakorlatilag annyit jelent, hogy bárkit javasolhatnak tagnak, akinek meghívás után egy évig el kell járnia rendezvényekre, és akit ezt követően a céh novemberi tisztújító közgyűlésén (Szent Márton napjához kötve) szavazunk meg felvételre”*.

Éppen informális, kötetlen jellegénél fogva a Céh nem is hoz kollektív döntéseket, nem vág bele közös projektekbe vagy szabályzatok kidolgozásába. A tagsága ugyanakkor nagy részben átfed a Szekszárdi Borvidék Nonprofit Kft. tulajdonosi körével. Ez a szervezet még 2003 tavaszán alakult, a város és a borászok (2017-ben összesen 36 tag)

tulajdonrészével működik (Opten 2017). A társaság kapcsolatot tart országos hivatalos és civil szervezetekkel, borversenyek és borfesztiválok rendezőivel, segítségével indulnak a borászok pályázatokon, szervezi, irányítja a borvidék marketing eseményeit, rendezvényeit.¹⁴ A kft-t rendszeresen támogatja Szekszárd város önkormányzata. Míg tehát a Céh az a szakmai-közösségi fórum, ahol megfogalmazódnak különböző kezdeményezések, javaslatok, a nonprofit kft. olyan formális szervezeti keret, amely az ezekből megszülető projekteket megvalósítja. A minőség szabályozásával, közös márkák kialakításával azonban sem a céh, sem a kft. nem foglalkozik. Ilyen kezdeményezésekbe csak a borászok szűkebb csoportjai vágtak eddig bele.

Etalon

Időben az első és kifejezetten szűk kör által megalkotott közös márká az „Etalon” bor volt. Négy neves szekszárdi borász célja az volt, hogy igazi szekszárdi karakterű bor készüljön, amely mintegy minőségi mércének is szolgálhat, de egyben a borászok közötti együttműködést is kifejezi. Utóbbit a marketing is hangsúlyozta: „Történt, hogy négy szekszárdi borász először csak kíváncsiságból, később barátságból egymás pincéit kölcsönösen és gyakorta látogatták. Hangulatos vacsorák, baráti beszélgetések sora és majd minden hordó megkóstolása után végül egy hajnali órán megszületett a közös bor ötlete” (Vida Birtok 2011; lásd még Blikk 2011). Az Etalon négy borász gondozásában áll, egyenlő részvétellel készítik: a palackba kerülő bor mind a négyük szőlőjét és munkáját tartalmazza. A bornak nincsen szabályzata, informális, baráti egyeztetéseken dől el minden évszám. Az első, 2009-es évszám 2011-ben debütált, és máig létezik. A készítőik köre szigorúan zárt maradt (időközben a négy tag egyike lecserélődött), nem öltött szélesebb közösségi jelleget. Nem minden évben készül, csak ha a jó évszám garantálja a magas minőséget. A terméket sikeresnek tartják a benne résztvevők, de csak kis mennyiségben (évi 80-100 hl) készítik, a saját boraikhoz képest mintegy mellékesen. Ezért is van, hogy – egy megkérdozett borszakértő fogalmazott – a fogyasztók szélesebb körében „soha nem érte el az ingerküszöböt”. Az Etalon jelentősége inkább szimbolikus: először jelezte komoly helyi termelők együttműködési hajlamát és képességét.

¹⁴ A tevékenységeiről jó áttekintést ad a szekszardibor.com honlap.

Fuxli

Az Etalontól eltérően eleve az egész helyi termelői közösség felé nyitott kezdeményezésként indult a Fuxli. A név németül rókácskát jelent, és a siller bor halványvörös színére utal, e borfajta helybeli sváb népies elnevezése. A kékszőlőből készülő, a vörös- és rozébor közé helyezhető siller 1945 előtt népszerű volt, de a rendszerváltozás idejére csaknem teljesen elfeledték. Az egyik vezető szekszárdi borász, Heimann Zoltán elevenítette fel saját pincészetében, és ő volt az is, aki kollektív márkának javasolta.

2011-ben öt másik borással összefogva alakítottak egy informális társaságot, amelynek tagjai a közös márkanévvel dobták piacra saját egyéni siller boraikat. Eleve megfogalmaztak egy szabályrendszert, amelyet azután az évek során csiszoltak. Egy résztvevő szavaival „[...] *viták, időnként pedig párázó szócáták előzték meg, de a közös döntés mögé a tagság jelentős része mindig beállt*”. A szabályok kimondják, milyen fajtákból (legalább 51%-ban kékfrankosból vagy kadarkából), milyen borászati eljárásokkal készülhet Fuxli. Meghatározzák a palackos megjelenítés (palackforma, címkék) módját. Kikötötték az előzetes minőségellenőrzést (vakkostolást) és szabályozták annak folyamatát. A közös költségeket díjbefizetések fedezik, és feltétele a részvételnek, hogy a borász az adott évben csak Fuxli néven forgalmazzon siller bort, saját márkával ne lépjen piacra.

Egy sajátos hibrid jogi keret alakult ki. A Fuxli védjegyet a Szekszárdi Borvidék Nonprofit Kft. jegyeztette be (nem rögtön, csak 2015-ben), és bocsátotta tulajdonképpen az informális társaság rendelkezésére. A résztvevők a borok értékesítésre kizárólagos szerződést kötöttek a legnagyobb hazai borszaküzlet-hálózattal. A rendszer működése, az évenkénti döntéshozatal azonban mindmáig informális maradt. A tagság nyitott minden helyi bortermelő felé, aki tagja a Szekszárdi Borászok Céhének. Minden évben a megelőző évben Fuxlit forgalomba hozó borászok döntenek a márkával kapcsolatos kérdésekről és szavaznak a forgalmazható borokról a vakkostoló alapján. Így a tagság dinamikusán változik: 2011 és 2016 között az évszámtól is függően évente 6-13 pince jelent meg Fuxlival.

Bár életképes kollektív márkának bizonyult, a Fuxli a borvidék egészéhez képest egy nagyon kicsi projekt maradt. Egy interjúalany becslése szerint évi legfeljebb 30 000 palack született belőle – nagyságrendileg egy kicsi pincészet éves termelése (MTÜ 2020). Ahogy az eredeti ötletet adó borász

fogalmazott: „A Fuxli kapcsán azt kell látni, hogy ez egy kicsi sztori. Ezt azért tudtuk megcsinálni, mert nem volt veszélyes senkinek, ezt mindenki inkább játéknak fogta fel. Viszont ezen alakult ki egy olyan fajta know-how, amelyet tudunk majd nagyban is csinálni”. A siller bor nem igazán jött divatba, de a fejlődését korlátozni látszik az is, hogy a márka intézményesülése viszonylag kezdetleges maradt. Nincsen formalizált ellenőrzési és szankcionálási rendszere. Ezek hiányát az interjúk szerint a barátság és a személyes bizalom „tölti ki”. További probléma, hogy az egyetértés érdekében résztvevők igen puha minőségi kritériumokban egyeztek csak meg, ami gátja az egységes, piacon jól felismerhető karakternek.

Szekszárdi Palack

A Fuxli azonban abból a szempontból sikeres volt, hogy megalapozta a soron következő, jóval nagyobb léptékű kezdeményezést: a 2014-ben induló „Szekszárdi Palackot” (Varga 2016). Ezen újabb koncepció lényege, hogy a minőségi szekszárdi vörösborok egyforma, szekszárdi címerrel ellátott, burgundi típusú palackban kerüljenek forgalomba, a palackot használók pedig fogadjanak el egy közös szabályrendszert arról, mi és hogyan kerülhet a palackba. A cél tehát kettős: jól azonosítható, más borvidékektől elkülönülő megjelenés és tartalmi szabályozás.

A palackba csak kadarka, kékfrankos és bikavér bor kerülhet. Ezzel a szabályalkotók letették a voksukat a hagyományosnak tekinthető helyi fajták, illetve házassítás mellett, kizárva a – borvidéken egyébként nagy mennyiségben termesztett – világfajtákat. A szabályozás a Fuxli mintáját követi, de túl is lép rajta: szigorúbb értékelési eljárási rendet ír elő, és lefekteti az ellenőrzés és a szankcionálás rendszerét is. A komolyabb szabályokat az indokolja, hogy a Fuxliénál jóval nagyobb volumenről és jellemzően drágább, magasabb minőségi és árkategóriába tartozó borokról van szó. Nagyobb tehát a tét.

Bár hivatalos adatok nincsenek, az interjúkból az derült ki, hogy a Szekszárdi Palack volumene már az első évben elérte a 300 000 palackot, néhány év alatt pedig félmillió palack közelébe emelkedett. Összehasonlításképpen, a borvidék földrajzi árjelzőjével 2018-ban kb. 7,8 millió palack bor került forgalomba, vagyis a Palackba töltött borok aránya ennek kb. 6%-ára becsülhető. Másfelől, ez közel annyi, mint a legnagyobb helyi minőségi pincészetek éves kibocsátása. Semmiképpen sem dominálja tehát egyelőre a borvidéket, de „szemmel látható”

arányt képvisel. Annál is inkább, mert csak bizonyos típusú és az előírt minőségi szintet megütő borok tölthetők a Palackba. A borvidéki hegyközségi tanács elnöke szerint vannak, akik szívesen használják a palackot, de az eddig a „barátkozás időszaka volt, hiszen egy palackbevezetéshez minimum 10 évet kell várni, hogy kiderüljön valóban sikeres volt-e” (Szabó 2019). Kezdeti részsikerről beszélhetünk tehát.

A kétkedő termelők körében a leggyakrabban hallott kifogás, hogy rosszul választották meg a fajtákat és a Palack szempontjából is gondot jelent, hogy „[...] mind a mai napig nincs a vidéken konszenzus azt illetően, hogy mi legyen a fő fajta”. Ez a konszenzushiány magyarázza azt is, hogy a Palack miért nem került bele egyelőre a termékleírásba, miért a hivatalos eredetvédelmi rendszeren kívül működik. A szerveződés intézményi formája – a Fuxlihoz hasonlóan – furcsa hibrid. A szabályzatot borászok egy kisebb csoportja dolgozta ki. Bár a Céh tagjai voltak, nem annak nevében léptek fel, hanem a Fuxlihoz hasonlóan a „saját szakállukra” dolgoztak. A koncepcióhoz azután megszerezték a szekszárdi önkormányzat és a Szekszárdi Borvidék Nonprofit Kft. támogatását is. Az önkormányzat támogatása kétségtől fontos volt a Szekszárd név használata miatt. A nonprofit társaság pedig a szervezés és az (egyelőre szerény) marketing terén tud támogatást nyújtani. 2013 őszén egy nyilvános megállapodást is aláírt a Szekszárdi Palack útnak indításáról a Céh elnöke, a borvidéki hegyközségi tanács elnöke, az önkormányzat és a kft. képviselői, valamint hét borász (Origo 2013). Ez komoly legitimitást adott az ügynek, de lényegében egy szándékkifejezés volt, nem hozott létre formális, szabályozott kereteket. Ahogyan a Fuxli esetében is, akik „részt vesznek a Szekszárdi Palack használatában..., azok ülnek le és beszélnek meg egymás között a dolgokat... beszállhat bárki, de a döntés az mindig a meglévő tagoké. Ha valaki bekerül (mert teljesíti a feltételeket), akkor onnantól kezdve ő is döntésre jogosult lesz” – fogalmazott az egyik kezdeményező. A Palack használatának, minőségbiztosításának folyamata tehát mindmáig informális, jogilag nem szabályozott keretek között zajlik. Az üvegek gyártását egy külső cég vállalta, az alapítók pedig elköteleződtek amellett, hogy egy előre meghatározott minimális palackszámot (100 ezer üveget) évente megvesznek. A legkonkrétabb jogi keret így valójában a gyártó és a bortermelők közötti szerződés. Mindenki, aki beszáll a Palack használatába, e szerződéses viszonyrendszer részesévé válik.

Szekszárd Grand

Egy borvidék presztízséről és potenciáljáról fontos jelzés, hogy milyenek a legjobb borok, amelyek a területén készülnek. Ha pedig a legjobb borászok körében összhang alakul ki a „csúcsborok” kíváncsú tulajdonságairól, az segíthet definiálni a borvidék fejlődési irányát is. Ez történt például Csapokon, ahol a „Csapaki Kódex” a legjobb borokat definiálta, de a szemlélete idővel „leszivárgott” a jóval tágabb kört felölelő csapaki termékleírásba (Kucsera–Mike 2020). Már a Szekszárdi Palack előkészítése során felvetődött, hogy érdemes egy szigorúbb szabályozáson is gondolkodni. 2014-ben karolta fel az ötletet az egyik vezető helyi borász, majd informális egyeztetések és egy vakteszt után végül négy pince állapodott meg abban, hogy „Szekszárd Grand” néven palackozza le a legjobb borát a 2012-es, kiemelkedő évről (Ápró 2018). A borok hosszú érlelést követően 2017-ben kerültek piacra kis palackszámokban, igen magas, 15.000–27.000 Ft közötti áron. A projekt – ahogyan az egyik résztvevője fogalmazott – „az út elején jár még”. Csak kiemelkedő évről készült, így újabb Grandok legközelebb a 2017-es szüretből 2022-ben várhatók. Közös pont, hogy legalább 25%-ban kétfarkosból kell készülnie a bornak, és legalább négy évig érnie kell. De ezen felül egyelőre csak a részt vevő borászok kollektív értékelésén alapul a szelekció, és első alkalommal igen eltérő karakterű borok születtek. Közös marketing sincs egyelőre. Egy résztvevő szavaival ebben egyelőre „mindenki a maga útját járja”. A cél hasonló, mint a Palackkal, de még hosszabb az út: „a Szekszárd Grand nem a hegyközségi rendszer része, de a későbbiekben szeretnénk kiterjeszteni több pincészetre is úgy, hogy emellett a minőséget is garantálni tudjuk”.

6. A szekszárdi intézményépítési tapasztalatok összegzése: egy „plebejus demokrácia”

Arra voltunk kíváncsiak, hogyan hozza létre, illetve tartja fenn kollektív hírnevét a szekszárdi bortermelők közössége. Milyen intézményi formát ölt ez az önszerveződés, és milyen tényezők befolyásolják a folyamatot. Megfigyeléseink szerint a borvidéken a több mint ezer hegyközségi tag közül mintegy 60 olyan szőlész-borász van, aki komolyan törekszik a minőségi termelésre. Ők alkotják a borvidék hírnevéért valóban tenni akarók közösségét. Ezt a társadalmi csoportot élénk szakmai közélet, szoros,

sokszor baráti személyes kapcsolatok, a közösség jövőjéről, a kollektív hírnév javításáról való intenzív gondolkodás, vita jellemzi. „Mindenki beleszól mindenbe”, parázs viták vannak, de a közös kóstolók, vacsorák alkalmával figyelnek is egymásra, elismerik egymás sikereit. Ahogy az egyik hangadó borász fogalmazott: a szekszárdi borvidéken „plebejus demokrácia” van. Mindennek a kerete nem a hegyközség, amely inkább csak hatósági funkciókat tölt be, hanem a Szekszárdi Borászok Céhe. Ennek megvannak a maga szertartásai, de jogi szempontból tulajdonképpen nem létezik. Bár csak a minőségi borászokat tömöríti, még a céh tagsága sem képes a kollektív szabályozások kérdésében konszenzusra jutni.

A kollektív márkák tényleges kezdeményezői a céhtagság körében születtek ugyan meg, de rész csoportokhoz kötődnek. Közülük a legfontosabbak – a Fuxli és a Szekszárdi Palack – kifejezetten törekszik arra, hogy az egész közösség márkája legyen, de egyelőre még a jelenlegi használói körében is sok nyitott kérdés van. A közös márkák tartalmát, fejlesztésének irányát folyamatosan tisztázni, finomítani kell, az ennek kapcsán felmerülő konfliktusokat mederben kell tartani. Ennek intézményi technikája, hogy a vitatott kérdéseket nem vagy igen megengedően szabályozzák, illetve a szabályozást nem formalizálják jogilag, így is kerülve a vitás kérdések kiéleződését. Ez a technika egyben korlátot is jelent: a márkák túl megengedők, a tartalmuk a fogyasztók felé sem mindig világos, a minőségbiztosítás „keményítése” várat magára.

Az állami eredetvédelemre eddig kevés figyelmet fordított a közösség, az egyelőre nem biztosítja a hatékony minőségvédelmet. A hegyközségi vezetők maguk is részt vesznek az alulról jövő márkakezdeményezésekben, de úgy érzik, hogy elsősorban ezeknek kell kiforrniuk magukat ahhoz, hogy a mindenkire kötelezően érvényes szabályozás valóban érdemi, szakmailag megalapozott és közel-konszenzusos követelményeket állapítson meg. Nem arról van tehát szó, hogy elvetnék az államilag garantált eredetvédelmet és a hegyközségi rendszert. Kifejezetten jelen van az a törekvés, hogy a jövőben ezek intézményi keretében „emeljék be” az alulról jövő kezdeményezéseket. Tisztában vannak vele, hogy bármennyire is nehéz működtetni egy nagy létszámú és heterogén szervezetet, a borvidék hírnevét perspektivikusan csak az egész közösségre kiterjedő szabályozás garantálhatja.

Ugyanakkor a kezdeményezések támaszkodnak az állami intézményrendszer más elemeire.

Szekszárd városi önkormányzata egy borászokkal közösen alapított nonprofit kft-n keresztül támogatja őket, pénzzel, szervezéssel és védjegybejegyzéssel. A védjegyrendszer, amelyet a Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala működtet, a földrajzi eredetvédelem alternatívája, illetve kiegészítője, ha egy kollektív márka jogi elismeréséről és védelméről van szó. A Szekszárdi Palack esetében fontos szerepet játszanak a polgári jogi szerződések is: ezek jogosítják fel a termelőket a palack használatára.

Összegezve, a szekszárdi borvidéken a részcsoporthoz alulról jövő, döntően informális játékszabályokra alapuló, lassan kiforró kezdeményezéseinek és a minőségbiztosítás szempontjából egyelőre „üres” hegyközségi rendszer kettősségét azonosíthatjuk. A kezdeményezéseket ugyanakkor az állami intézményrendszer több eleme – települési önkormányzat és vele közös nonprofit kft., védjegybejegyzés, polgári szerződésjog – segíti.

7. Következtetések

A szekszárdi esettanulmány részben megerősíti, részben árnyalja a helyi kollektív márkákra vonatkozó korábbi empirikus megfigyeléseket. Mit tudunk meg a *hivatalos eredetvédelmi és hegyközségi rendszerről*? Azt, hogy az (egyelőre?) *csak nagyon korlátozottan tölti be a hivatalos funkcióját*: a helyi borok minőségének, a termelők közös érdekeinek előmozdítását. Hasonló megfigyelést tett Csopakon Megyesi és Mike (2016). Nem ez az intézményi keret, amelyben a valódi minőséget támogató kezdeményezések megvalósulnak. Ennek egyik oka, hogy a több mint ezer szőlész és borász, akinek szavazati joga van a hegyközségekben, nagyrészt nem piaci bortermelő, és nem alkot valódi közösséget. A másik, hogy még a minőségre törekvő borászatok között sincs egyetértés arról, mik is legyenek a közös minőségi elvárások, és milyen fajtájú és karakterű borokat tűzzön a borvidék a zászlajára. Ez nem jelenti, hogy a hegyközség intézményi kerete fölösleges vagy káros lenne: a borvidéki hírnév garanciája – amint a helyi szereplők is érzékelik – hosszú távon csak az lehet, ha az egész borvidéki közösségre kiterjedő minőségsszabályozás jön létre. A helyzet azonban még nem érett meg erre.

A borvidék reputációját erősítő kollektív márkák az állami eredetvédelmi és hegyközségi rendszeren kívül jöttek létre, hasonlóan a hivatkozott csopaki példához. Kisebb termelői csoportok

informális kezdeményezésein alapulnak. A működésüket elsősorban a résztvevők közötti együttműködés informális normái biztosítják. De szervezéssel és egy esetben védjegybejegyzéssel segíti őket egy nonprofit társaság is, amelyet a borászok a városi önkormányzattal közösen hoztak létre, és amelyet a város anyagilag is támogat. Kezdetlegesebb formában, de hasonló együttműködést figyeltek meg Csopakon is. Az *eredetvédelmi és hegyközségi keret mellett* tehát két borvidéken is támogat kollektív márkákat egy *alternatív intézményi kombináció, amely informális együttműködésből, önkormányzati támogatásból és védjegyvédelemből áll össze*.

Több kollektív márkát azonosítottunk (Etalon, Fuxli, Szekszárdi Palack, Szekszárd Grand), amelyek egymás mellett alakultak ki, és formálisan nem, csak a résztvevők személyén keresztül kapcsolódnak össze. A márkák mellett, de szintén a hegyközségtől függetlenül megjelenik egy további intézmény is: a közösségi fórumként funkcionáló, jogi formát nem öltő, de nagy presztízsű Szekszárdi Borászok Céhe. A hegyközségekkel és a borvidéki nonprofit társasággal együtt tehát egy igen *összetett, sokrétű intézményi szerkezet* bontakozik ki a szemünk előtt. Áttekinteni sem könnyű, és az egyes intézmények közötti viszony sem mindig tisztázott. De egyáltalán nem tűnik fölöslegesnek ez a sokrétűség. Az egyes márkák és intézmények alapvetően nem riválisai, hanem kiegészítői egymásnak. Azt tükrözik, hogy a közösség nem tud egy csapásra megtervezni és megvalósítani egy egységes rendszert a kollektív hírneve támogatására. A hírnév tartalmának, a minőségbiztosítás szempontjainak, szabályainak kidolgozása *innovatív kísérletezést igénylő folyamat, amely az eltérő egyéni érdekek és szakmai álláspontok miatt sok konfliktussal is jár*.

Mennyire befolyásolják a borvidék sajátosságai a megfigyelt folyamatot? Viszonylag kicsi, áttekinthető és homogén közösségről van szó, amelyet átszönek a szoros informális, bizalommal teli kapcsolatok. Ezek a tényezők kétségkívül pozitívan hatnak az önszerveződésre. Másfelől, hiányzik egy hagyományosan adott, közös vízió és az ebből fakadó egyetértés a kollektív reputációra vonatkozóan. Az egyetértés hiánya pedig komoly gátja az együttműködésnek (Ostrom 2005). A *méret, a homogenitás, a belső kapcsolati tőke és a közös vízió* meglelte vagy hiánya olyan tényezők, amelyek feltehetően más borászközségek megszerveződését is befolyásolják. Arra számíthatunk, hogy *ha* megindul a kollektív márkaalkotás, de nincs széles körű egyetértés, az egész közösséget átfogó, hegyközségi eredetvédelem

gyenge marad, az űrt pedig részcsoporthok kezdeményezései tölthetik ki. A hegyközségek pedig akkor lehetnek képesek érdemben ellátni a helyi minőséget szabályozó és védő funkciójukat, ha olyan konszenzus alakul ki az ezzel kapcsolatos kérdésekben, amelynek keretében a minőségre törekvő helyi termelők széles köre megtalálja a saját számítását.

Felhasznált szakirodalom

- Aiassa, P. – Baltes, M. – Danner, S. – Frischengruber, H. – Horvath, R. – Klotz, W. – Vacca, A. 2018 Successful Wine Cooperatives: Field Reports from Cooperative Managers in Austria, Italy, and Germany. *Journal of Wine Economics*, 13 (3), 243-259. <https://doi.org/10.1017/jwe.2018.50>
- Cole, D. H. – Epstein, G. – McGinnis, M. D. 2014 Digging deeper into Hardin's pasture: the complex institutional structure of 'the tragedy of the commons'. *Journal of Institutional Economics*, 10 (3):353-369. <https://doi.org/10.1017/S1744137414000101>
- Cullis, J. – Jones, P. 2003 *Közpénzügyek és közösségi döntések*. Aula, Budapest.
- Csurgó B. 2016 Szőlészek és borászok a Kiskőrösi kistérségben. In Kovács, K. szerk. *Földből élők. Polarizáció a magyar vidéken*. Argumentum, Budapest, 394-420.
- Csurgó B. – Megyesi B. 2015 Local food production and local identity: interdependency of development tools and results. *Socio. Hu*, (special issue 3), 167-182. <https://doi.org/10.18030/socio.hu.2015en.167>
- Ellickson, R. C. 1991 *Order without Law. How Neighbors Settle Disputes*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Fishman, A. – Finkelstein, I. – Simhon, A. – Yacouel, N. 2018 Collective brands. *International Journal of Industrial Organization*, 59, 316-339. <https://doi.org/10.1016/j.ijindorg.2018.03.002>
- Gál P. 2020 A földrajzi árujelzők szerepe a magyar borpiacon. *Statistikai Szemle*, 98 (3), 242-267. <https://doi.org/10.7160/aol.2020.120207>
- Gál P. – Jámor A. 2020 Geographical Indications as Factors of Market Value: Price Premiums and Their Drivers in the Hungarian Off-Trade Wine Market. *AGRI on-line Papers in Economics and Informatics*. <https://doi.org/10.7160/aol.2020.120207>
- Greif, A. 2008 Commitment, Coercion, and Markets: The Nature and Dynamics of Institutions Supporting Exchange. In Ménard, C. – Shirley, M. M. szerk. *Handbook of New Institutional Economics*. Springer US, New York, 727-786. https://doi.org/10.1007/978-3-540-69305-5_29
- Johnson, H. – Robinson, J. 2008 *A világ boratlasza*. 6. kiadás. Alexandra, Pécs.
- King, A. A. – Lenox, M. J. – Barnett, M. L. 2002 Strategic Response to the Reputation Commons Problem. In Hoffman, A. J. – Ventresca, M. J. eds. *Organizations, Policy and the Natural Environment: Institutional and Strategic Perspectives*. Stanford University Press, Stanford, 393-406.
- Kiss M. 2015 *A „turisztikai táj” kollektív megteremtése és fenntartása*. PhD disszertáció. Budapesti Corvinus Egyetem, Budapest. <http://phd.lib.uni-corvinus.hu/836/>
- Kucsera B. – Mike K. 2020 A kollektív cselekvés vállalkozói. *Socio.hu*, 10 (3):97-122. <https://doi.org/10.18030/socio.hu.2020.3.94>
- Máté A. 2008 Egy hungarikum története: a bikavér. *Korunk*, 19 (9), o.n. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00141/matea.html>
- Megyesi B. – Mike K. 2016 Organising collective reputation: An Ostromian perspective. *International Journal of the Commons*, 10 (2): 1082-1099. <https://doi.org/10.18352/ijc.657>
- Mike K. – Megyesi B. 2018 Communities after markets. The long road of winemakers to self-governance in post-communist Hungary. *Geoforum*, 88:129-137. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2017.11.021>
- North, D. C. 2010 *Intézmények, intézményi változás és gazdasági teljesítmény*. Helikon, Budapest.
- Ostrom, E. 1990 *Governing the Commons*. Cambridge University Press, Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511807763>
- Ostrom, E. 2005 *Understanding Institutional Diversity*. Princeton University Press, Princeton. <https://doi.org/10.1515/9781400831739>
- Patchell, J. 2008 Collectivity and Differentiation: A Tale of Two Wine Territories. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 40 (10):2364-2383. <https://doi.org/10.1068/a39387>

- Poteete, A. R. – Ostrom, E. 2008 Fifteen Years of Empirical Research on Collective Action in Natural Resource Management: Struggling to Build Large-N Databases Based on Qualitative Research. *World Development*, 36 (1):176-195. <https://doi.org/10.1016/j.worlddev.2007.02.012>
- Theesfeld, I. 2004 Constraints on Collective Action in a Transitional Economy: The Case of Bulgaria's Irrigation Sector. *World Development*, 32 (2):251-271. <https://doi.org/10.1016/j.worlddev.2003.11.001>
- Theesfeld, I. 2019 The Role of Pseudo-Commons in Post-Socialist Countries. In Hudson, B. – Rosenbloom, J. – Cole, D. szerk. *Routledge Handbook of the Study of the Commons*. Routledge, London, New York, 345-359. <https://doi.org/10.4324/9781315162782-26>
- Tóth-Czifra E. 2014 From Cabernet Sauvignon to Egri Csillag: Changing Patterns in Hungarian Wine Making. *Hungarian Studies*, 28 (2):315-332. <https://doi.org/10.1556/HStud.28.2014.2.7>
- Ulin, R. C. 2006 Hagymányalkotás és reprezentáció mint kulturális tőke. A délnyugat-francia borászat története. In Lengyel, G. – Szántó, Z. szerk. *Gazdaságpszichológia*. Aula, Budapest, 147-160.
- Yin, R. K. 2009 *Case study research and applications: Design and methods*. Sage, Thousand Oaks.
- Bortársaság 2020 Magyar Borok: Szekszárd. <https://www.bortarsasag.hu/hu/bor/magyar/szekszard/>
- Hegyközségek Nemzeti Tanácsa (HNT) 2019 Termőterület és termésmennyiség. Hegyközségek Nemzeti Tanácsa. <https://www.hnt.hu/statisztikak/termoterulet-es-termesmenyiseg/>
- Magyar Turisztikai Ügynökség (MTÜ) 2020 Borászatkereső. Magyar Bor. <https://bor.hu/boraszatkereso>
- Opten 2017 Szekszárd Borvidék Nonprofit Kft. Céglvönat. <https://www.opten.hu/> (Letöltve: 2017.07.03.)
- Origo 2013 Összefogtak a szekszárdi borászok. Origo, 2013. szeptember 16. <https://www.origo.hu/gazdasag/vallalkozas/20130916-osszefogtak-a-szekszardi-boraszok.html>
- Szabó B. 2019. Merre tovább Szekszárd? Bősz Adrián, a Szekszárdi borvidék elnöke. Pécsi Borozó, 2019. január 8. <http://www.pecsiborozo.hu/blog/merre-tovabb-szekszard>
- Vida Birtok 2011 Etalon. <http://vidaborbirtok.hu/etalon/assets/etalontext3/etalontext3.html>
- Vins de Bourgogne 2020 La Bourgogne vignoble de France. <https://www.vins-bourgogne.fr/nos-vins-nos-terroirs/situer-la-bourgogne-la-bourgogne-vignoble-de-france,3201,14731.html>

Feldolgozott dokumentumok, sajtóhírek, interjúk

- Apró A. 2018 Szekszárd Grand. Négy nagy szekszárdi. Pécsi Borozó, 2018. november 9. <http://www.pecsiborozo.hu/blog/szekszard-grand>
- Blikk 2011 Ez az Etalon: íme a magyar szuperbor. Blikk, 2011. október 27. <https://www.blikk.hu/életmod/ez-az-etalon-ime-a-magyar-szuperbor/ze5mb9n>
- Bodri Magazin 2008 Eszterbauer János, a Borászok Céhének elnöke. Bodri Magazin. <http://bodribor.hu/magazinok/2008/bodri2008.html> (Letöltve: 2019.10.15)
- Borászportál 2020 Szekszárdi borvidék. Borászportál. <https://www.boraszportal.hu/magyarorszag-borvidekei/szekszardi-borvidek-12>



Krijcsóvics Éva, Kint és bent I. 2020, olaj, vászon, 2x(50x40)cm

EMLÉKEZET ÉS FELEJTÉS – AZ EMLÉKEZETPOLITIKA DILEMMÁI

[DOI 10.35402/kek.2021.1.3](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.3)

A világ, amelyben élünk, az emlékezet megszallottja. A nyugati kultúra kiemelt helyen kezeli az önéletrajzokat, életrajzokat, igaz történeteket. Különösen így van ez, ha valamilyen traumatikus eseményekhez köthetők. A gyermekkori bántalmazás, drogfüggőség, alkoholizmus, betegség és egyéb nehézségek megélésének vagy elszenvedésének kiárúsított történeteibe burkolt trauma-narratívák kerültek figyelmünk középpontjába. A történelmi és kulturális örökség a fogyasztásra épül. A turizmus egy jelentős százaléka – múzeumok, várak, kastélyok vagy tradicionális vidéki menedékek látogatása – szintén ehhez kapcsolódik. A genocídiumok története, azok elbeszélési módja is változik, sőt sok szempontból ebben a kulturális trendben határozható meg. Már maga a genocídium elkövetésének ténye is a kollektív emlékezet mozgósítását követeli meg, s ugyanezt igényli az arról való megemlékezés – mivel a genocídiumok túlélői számára a traumatikus emlékek elől nincs menekvés. A társadalmakra a genocídiumok mélyszéles hatással vannak, s ezek a hatások azonnal érzékelhetők. Az emberek arra ítéltettek, vállalkoznak, hogy soha ne felejtessenek. A „sötét turizmus” a haláltáborok és más kegyetlenségek helyszíneit célozza, és tökéletesen integrálódott a turizmus iparába.

Annak mikéntje, hogyan konstruálják, játsszák el, versenyeztetik, élük és értik meg a múltat az egyének, az antropológia terrénja. Nehezebb kérdés, mi módon közelítünk hozzá. Az elbeszélő történelem, az oral history több európai hagyományban már régóta a diszciplína rész, de az angol antropológia például a nyolcvanas évekig nem kívánt túlzott jelentőséget tulajdonítani az oral historyhoz kapcsolódó kérdéseknek. A változást Silverman és Gulliver 1992-es kötete hozta el, amely a múlt jelenének problémáját vetette fel, illetve ráirányította a figyelmet arra, hogy a történelem a társadalmi változások funkcionális részeként azonosítható. A kortárs antropológia ahelyett, hogy a múltat elsődlegesen a jelen előszavaként, vagy etnográfiailag feltárható, zárt világokként kezelné, inkább egy konstruktivistább, jelenorientált megközelítést képvisel, azaz, hogy milyen szelektív módon hívják elő és használják a jelenben a múlt eseményeinek

képzetét. Az aprólékos antropológiai vizsgálat, ami feltárja, hogy miként kanyarítanak ki maguknak egyes közösségek saját szeleteket a történelemből, miként emlékeznek meg egyes eseményekről és hagynak figyelmen kívül másokat, ekképp létesítve kapcsolatot múlt, jelen és jövő között mindennapi létezésük során, a tudományterület európai képviselőinek egyik fő fókuszpontjává vált az elmúlt két évtizedben.

Az ez irányú munkák elsősorban a nemzeti történelem lokális megjelenési formáit, ezek esetleges eltéréseinek minéműségét, az állami és a közösségi szinten megélt múlt kapcsolatát kívánták feltárni. A történelemtudomány monolitikus valóságainak árnyékában létező alternatív történelmi narratívák és élmények feltárásával az antropológia nem csak a partikuláris történetek jobb megértését segíti, de általában arra kíván rámutatni, milyen sokféleképpen lehet történelmet létrehozni. A modernitás nagyobb társadalmi szerveződése, mint a nemzetek vizsgálata során az antropológia kénytelen szembenézni azzal, hogy – amennyiben a kutató maga is hasonló, vagy éppen ugyanabban a társadalomban szocializálódott – a kutatótt emberekével látszólag megegyező fogalmakat használ, mint például a „tradíció”, a „modernitás”, az „örökség”, és a „nosztalgia”. Ez egyfelől nehezen leküzdhető problémákat jelent, de ugyanakkor hasznos kérdések sorát veti fel a fogalmakkal és modellekkel kapcsolatban, melyek mint adott létezők fölött könnyedén átsiklottunk volna.

Sharon Macdonald fogalma, a „past presencing” hivatott megjeleníteni az emlékezet és a múlt kapcsolatának antropológiai vizsgálatát, melynek során a kutató azokat a változatos módokat hivatott feltárni, ahogy az egyének életük pillanatnyi jelenében átélnek, újraalkotják és megjelenítik a múltat (Macdonald 2016:234). Vagyis a kortárs diszciplína eltér a történelmi antropológiától, mert az elmúlt események etnográfiai feltárásán túllépve, figyelmének középpontjába azok jelenbeli megteremtődése került. Ahogy Silverman és Gulliver írja: „a múlt összekötése a jelennel jellegzetesen antropológiai cselekvés” (Silverman–Gulliver 1992:35). Ez a

megközelítés a történelem és az emlékezet problematikus megkülönböztetését is áthidalja. Túllép mindazon elképzeléseken, melyekben a történelem igazolt, tényszerű valósággént jelenik meg, amihez képest az egyéni emlékezet csupán esetlegesen és viszonylagosan értelmezhető színfoltként kapcsolható; mindazon ellentétes elképzeléseken, ahol a történelem kanonizált, tehát erősen megkérdőjelezhető konstrukcióként jelenik meg, amelyet csak az egyéni emlékezetek széthúzó közlései képesek teljessé tenni. Ugyanakkor az emlékezet egy külön kutatásterületként is létezik, ahol a kognitív kapacitások és a mentális viszonyulások egyeztetése, a fejtés és emlékezés összetett folyamatai és a megemlékezés és visszaemlékezés közti különbségek mind felmerülhetnek. Tehát új módszertani kihívást jelent annak rögzítése, hogy a társadalomtörténet és a kulturális emlékezet működését hajlamosak vagyunk megfeleltetni a személyes emlékezet modelljeinek, és így a kapcsolódó folyamatokat is önkéntelenül társadalmi szinten honosítjuk meg. Sharon Macdonald mindezen problémák és vitatott fogalmi keretek „átugrása”, feloldása érdekében hozta létre a fogalmat. Némileg hasonló megközelítést nyújt az elsősorban a skandináv országokban és a német antropológia területén használatos fogalom, a „történelmi öntudat”. Ennek használata – a történelem és emlékezet helyett – azzal az előnnyel jár, hogy azonnal felhívja figyelmünket a mögöttes keretszerkezetekre, amelyek felhasználásával a múlt konceptualizálódik és megőrződik. Macdonald értelmezésében ugyanakkor „történelmi öntudat” fogalma olyan folyamatokra szűkíti a vizsgálatot, melyekben az egyének tudatosan, ha úgy tetszik öntudatosan vesznek részt, és elsősorban a múlt megjelenítésének tudati folyamataira koncentrálnak, elhanyagolva a múlttal létesíthető performatív és gyakorlati kapcsolatokat. A „past presencing” ezzel szemben mindazon folyamatoknak figyelmet szentel, melyeken keresztül a múlt megjelenhet és megjeleníthető a jelenben (Macdonald 2016:335). Az ilyen elemzésekkor egy prezentista álláspontra kell helyezkedni, abból a megközelítésből kiindulva, hogy az elemzés jelene szükségszerűen múlttá válik, mint ahogy minden lejegyzett, jelenben bekövetkező esemény automatikusan múlttá lesz. A jelen így csak mint elemzési nézőpont jelenik meg, és nem állítható, hogy kiemelt jelentőséggel bírna a múlttal szemben, éppen ellenkezőleg, a jövő születése tulajdonképpen a múlt jelenben történő megtestesülésén keresztül történik.

A kutatás során fontos annak a tudatosítása, hogy az egyes elemzési ráközelítések nem jelentik azt, hogy az ezáltal eltűnő részletek érdektelenek lennének. Ez az elemzés különböző dimenziói között folyamatosan jelen lévő feszültség azonban olyan sajátossága a kortárs antropológiának, ami a diszciplína erejét és életközelségét biztosítja. Hobsbawn „feltalált tradíciók” elképzelése a tradíciókat a gyors beágyazódás felől ragadta meg (Hobsbawn 1983:1) – ennek részeként jelenik meg az azokat a valóságosnál messzebbre visszavezető történelemgyártás. Egyben felveti a kitalált és nem kitalált tradíciók lehetséges elkülönítését, melyben az utóbbiak eredetét a politikai érdekképviselőken kívül helyezte és ezáltal autentikusabbnak feltételezte. A „tradicionális társadalmak” e feltevés szerint – politikai és társadalmi stabilitásuknak köszönhetően – kevesebb kitalált tradícióval dolgoznak. Eric Wolf 1982-ben megjelent, *Európa és a történelem nélküli népek* című könyve ugyanakkor rámutat, hogy több nem európai kultúrát is – tévesen – tradicionálisnak és változatlanul bélyegeztek, mint történelmen kívüli entitásokat, ami egybecseng azzal a szereppel, amelyet Európa önképének konstrukciójában be kellett tölteniük. Az elindult diskurzus rávilágított, hogy ugyanez maga Európa egyes területeire is igaz, különösen azokra, amelyek az antropológusok körében kedvelt terepek számítottak, így a nemzeti és globális politikai-történelmi folyamatoktól kevésbé szennyezett, ideális területeknek minősítették őket, ahol még feltárhatók az autentikus tradíciók. Ezt a megközelítést az antropológusok úgy kívánták megszelídíteni, hogy a marginális területek vélhetően egy nagyobb történeti és politikai folyamat részét képezik az etnográfiai jelenben, tehát nem „leválasztottak” a kutató idejéről (Macdonald 2016:238). A Hebridákon kutatók a látszólagos tradicionális életstratégiákra példaként a „crofting” gyakorlatát mutatták fel. A crofting egy kis bérelt földterületen végzett, önellátásra irányuló gazdálkodási rendszer, amely a romantikus közhiedelemmel ellentétben nem az ősi életmód maradványa volt, hanem a tizenkilencedik századi kapitalista fejlődés eredménye, melynek során a földtulajdonosok a profitmaximalizálás érdekében előnytelen bérleti feltételekbe kényszerítették a helyi közösségeket (Macdonald 2016:237). Ez nem jelenti azt, hogy ez az életmód az azóta eltelt időben ne kapott volna új jelentéseket, de az etnográfusok feladatuknak érezték, hogy a jelenség mögé nézzenek, és feltárják, honnan eredeztethető a tradicionális értelmezés, a kapcsolódó fogalmak

és az azokról folyó gondolatmenetek, és mit jelenthetnek a jelen számára. A történelmi anyagok vizsgálata nem csak a megjelenített, de a meg nem jelenített emlékek regisztrálásában és megértésében is segíthet. Macdonald skót-földi kutatása során a helyi történelem ismerete nélkül könnyen átsiklott volna azokon a félszavas megjegyzéseken, melyek a tizenkilencedik századi földviták utáni újraelosztásokat érintették, és így áldozatul eshetett volna a szorosan összetartó közösség képét erősítő önpropagandának. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy az antropológus feladata a romantikus önmitológiák lerombolása lenne. Éppen ellenkezőleg: a cél annak a megértése, hogy a különböző valóság-elemek elhallgatása vagy kiemelése, a különböző morális pozíciók kommunikálása miként működött a közösség mindennapi életét.

A lokális emlékezetek és a múlt más mindennapi megjelenítési módjainak, valamint a kevésbé használt forrásoknak a kutatásával az antropológusoknak sikerült valamit feltárni, amit Kristen Hastrup „más történelmeknek” nevezett (Hastrup 1992:1). Vagyis olyan narratívákat, amelyek eltérnek a hivatalos vagy szélesebb körben elismert értelmezésektől, ezzel demonstrálva a történelem belső pluralitását. Némely esetben az ilyen eltérő történelmek erős kihívást jelentenek, képviselnek, akár dühöt és felháborodást, vagy egyes hivatalos álláspontok szélesebb körű újraértelmezésének igényét is kiválthatják, de mindenképpen megmutatják a múlt és az állandóság természetének alternatív konceptualizálhatóságát. Görögország több ilyen irányú kutatásnak is terepet adott. Michael Herzfeld értelmezésében a terület egyedi ambivalenciában létezik: egyfelől Európa őse, tehát bizonyos értelemben európaibb minden más országnál, másfelől az új európai gazdasági és politikai berendezkedésben relatíve marginálisnak tekintett (Herzfeld 1987:6-57). Ehhez hozzájárul az Oszmán Birodalom, a második világháború, valamint a görög polgárháborúk komplex történelme és a hozzá kapcsolódó erős nacionalizmus, valamint az ezzel egy időben megfigyelhető erős szigeti, területi, etnikai identitás és a mozgó határok problematikája. Mindezek Görögországot igen gazdag forrásterületté tették a jelen és a múlt kapcsolatát, az emlékezet mikéntjének és hogyanjának megértését remélő kutatók számára.

Az egyik kutatási téma a nemzeti történelmek konstruálása és a lokális és regionális emlékezet viszonya, melyben a hivatalos narratívák

megegyezhetnek vagy megkérdőjeleződhetnek. Anastasia Karakasidou *Fields of Wheat, hills of Blood: Passage to Greek Macedonia 1870–1990* című könyvében (Karakasidou 1997) több kérdés is felmerül a nacionalista narratívával szemben. Karakasidou egy olyan modell felállításával kezdi elemzését, melyben a „helyi görögök” elkülöníthetők a „menekültektől”, akik a későbbiekben érkeztek, és etnográfiai-történeti kutatásai során visszafelé dolgozva kérdőjelezte meg a „tisza görög történelem” az ókori Makedón Királyságig vezető hivatalos narratíváját, amely a mai görögséget közvetlenül és evidensen az ókori Hellász görögségéből eredezteti, és az újkori Görögországot Hellász egyenes folytatójának tekintti. Miközben szláv nyelvű népcsoportok nemcsak jelen voltak Makedónia területén, de szerves részét képezték a mindenkor államalakulatnak, a hivatalos nemzeti történelemből egyszerűen „kiírták” őket, ami családtörténeti szinten a származás elfedéséhez vezetett. A független szláv Macedónia nemzetközi elismertetése körüli feszült légkörben Karakasidou munkáját széles körben nemzetellenesnek nyilvánította a görög politikai és akadémiai közvélemény (Macdonald 2016:239). Ez a példa nemcsak azt mutatja meg, mekkora jelentőséget tulajdonítanak a nemzeti történelemnek, hanem azt is, hogy milyen nehézségekre számíthat egy antropológus, aki a saját országában kíván foglalkozni a kérdéskörrel. Nyilvánvalóan nem tekinthető véletlennek, hogy a görög történelmet tárgyaló, hasonló kutatásokat végző antropológusok mind más országból érkeztek, és maga Karakasidou is részben külföldön végezte tanulmányait, és bár a hazájában élt, könyvét nem görögül publikálta. Karakasidou számára a legnagyobb kihívást az jelentette, hogy az a „tisza görög történelem” modell, melyet elemzés alá vont, a többségi görög társadalom, a kutatásban résztvevők és az adatközlők számára is elfogadott és valóságos volt (Macdonald 2016:244). Az alternatív vagy más történelmek nem csak a történelmi forrásművekben, de a hétköznapiakban is másodlagosak és láthatatlanok voltak. Michael Herzfeld a krétai Réthimnóban végzett kutatása kapcsán így írt a történelmi eseményekkel kapcsolatos kötelező kerülostokról: „a nemzeti ideál kritikája elképzelhetetlen”, Anna Collard Görögország középső részén végzett terepmunkája során meglepetten észlelte, hogy adatközlői az oszmán megszállással kapcsolatban olyan megjegyzéseket tettek mindennapi kommunikációjukban, mintha maguk is átélték volna a periódust, miközben a közelmúlt traumatikus eseményeit, a görög zsidóság elhurcolását és a német

megszállást egyszerűen ignorálták. A „régebbi múlt” preferálása érthetővé válik, amennyiben belátjuk, hogy az oszmán elnyomást a „szabadságharc, a nemzeti ellenállás, a hazafias és hősi cselekedetek” időszakaként ünnepelték a már független és egységes Görögország polgárai, akik ezt a korszakot „fontos építőelemnek tekintették a nemzeti hazafias kultúra, a görög hősiesség és az egységes görög nemzet” történetében (Collard 1989:96), ráadásul lehetőséget adott rá, hogy beszéljenek a nagy nemzeti narratívába kevésbé illeszkedő, és épp az oszmán uralom idején itt-ott megélt területi függetlenségről (Collard 1989:97). Ez is jól mutatja, milyen szelektíven használható a társadalmi emlékezet, hogy morálisan visszaigazolja a jelent. Collard munkája arra is rávilágít, hogy a falusiak nemcsak saját szelektált történelmüket hozták létre, hanem egyben átléptek bizonyos állandókat is, mint amilyen egyes korszakok egymásra tolása, felcserélése, és távoli emlékek közvetlen tapasztalattá emelése.

Michael Herzfeld kutatása nem csupán más történelmek, hanem más történelmi öntudatok létezésére is ráirányítja a figyelmünket. 1991-es könyvében – *Place in History* – Réthimno város lakosainak küzdelméről ír, amit a központi bürokráciával folytatnak azzal kapcsolatban, milyen változtatások megengedettek régi lakóházaikon. Herzfeld e banálisnak tetsző civakodás mögött egy valódi küzdelmet fedezett fel, amelyben a polgárok „az időből kiszakított múltból és az elidegenített jelenből igyekeznek visszakövetelni az életüket, és kialakítani más típusú történelmi öntudatokat” (Herzfeld 1991:9), amelyek eltérnek a modern bürokratikus nemzetállam által létrehozott „monumentális történelem és idő” elvárásaitól. Ezek az eltérő öntudatok véleménye szerint a „történelmi időben” gyökereznek, és nem a hivatalos narratívákban. „A monumentális és a társadalmi idő között diszkurzív szakadék tátong, amely elválasztja egymástól a történelem köznapis és hivatalos megértését. A társadalmi idő a mindennapi tapasztalások örleménye. Felette áll annak az időnek, amelyben az eseményeket nem lehet megjósolni, de minden erőfeszítés megtehető azok befolyásolása érdekében. Ez az az idő, amely az események valóságosságát megadja, lévén mindegyiket egyediként kezeli. A monumentális idő ellenben reduktív és generikus. Az eseményeket valami felsőbbrendű végzet megtestesüléseként kezeli, és a társadalmi tapasztalatot kollektív kiszámíthatósággá redukálja. Központjában a múlt áll, melyet kategóriák és sztereotípiák építenek fel” (Herzfeld 1991:11), Herzfeld a

műemlékvédelem körül kialakuló küzdelemben nem csupán azt mutatja meg, hogy az egyes emberek eltérő történelmi narratívákat alkalmaznak saját valóságuk megalkotására, hanem azt is, hogy e narratívák miként kapcsolódnak össze az aktuális társadalmi viszonylatokkal, és ekképp milyen hatással vannak a város jelenére, sőt jövőjére is.

David Sutton *Memories Cast in Stone: The Relevance of the Past in Everyday Life* című, 1998-as könyve Kálimnosz szigetének közösségével kapcsolatban veti fel a kérdést: „Miként nyer fontosságot a múlt a jelenben?” (Sutton 1998:9). Sutton könyve a hétköznapi diszkurzív jelenetekre koncentrálna, párbeszédre, megjegyzésekre és hosszabb narratívák elemzésére épül fel. Ennek köszönhetően gazdag tárat mutatja fel a történelemtől beszélés módjainak, mint amilyen a múlt-darabok a jelenhez analóg mintázatokként történő felhasználása. Mint írja, a történelmi tudat „sokféle formában jelenik meg, túl az írott és szóbeli történelmen” (Sutton 1998:11), és ezek nem szükségszerűen az igazságok azonos verzióit képviselik: „a diszkurzív, narratív történelmi tudat olykor megerősítést, máskor cáfolatot nyer a rokonsági és ritualizált gyakorlatokon keresztül”.

Az modern társadalmak a „múltat a jelenben aktív és élő erőként értelmezik” (Sutton 1998:203). Sutton véleménye szerint a múlt ilyen jelenvalósága veszélyes lehet a jelenre nézve. A „leválasztott történelem”, melyet a turisták számára fogyaszthatóvá tettek és múzeumokba zártak, és amely a nosztalgia tárgyává silányult, az antropológiai kutatásoknak köszönhetően megmutatta igazi arcát és valódi természetét, amely közel sem olyan leválasztott, mint gondolhatnánk.

Az emlékezet paradoxona, hogy miközben egy már elmúlt eseményre irányul, szükségszerűen csakis a jelenben valósul meg. Ezáltal az el nem múlás egyetlen hatékony eszköze, amely nagy erővel kapaszkodik a mentálisan, sőt a fizikailag megélt jelenbe is. Az emlékezet így nagyon is fizikai dologon keresztül ragadható meg, amint arra Alyssa Grossman is utal „sétáló-kutatásai” során, amikor Bukarest társadalmi emlékezetét igyekszik film formájában rögzíteni, illetve az „emlékezet-étkezések” során, amikor a szocialista múlt jellemző ízeinek elfogyasztásán keresztül hívja életre adatközlői a korra vonatkozó összetett emlékeit. Az emlékezés kiemelt helyet foglal el a modernitásban, ám a felejtés is szükségszerű a társadalom fennmaradása és egészsége érdekében, ahogy arra Paul Ricoeur, Fredrich

Nietzsche és Marc Augé is rámutatott (Stone 2013:102). A genocídiumon azonban kevésbé fog az akaratlagos feledés. A genocídium olyan mélyre ható sebeket okozott, hogy még az emlékezésen keresztül is megsebezheti a társadalmakat – tényleges bekövetkezte előtt és után is. A genocídium összekötődik az emlékezettel, az egyén szintjén a trauma, a kollektíva szintjén a sztereotípiák létrehozása, az előítéletek és népirtásokat követő politikai tettek formájában. A kollektív emlékezet nem egy kvázi misztikus hitre épít, és nem is a társadalmak organikus létezésére, ahogy azt egyébiránt a genocídiumot elkövetők egy része gondolja, sokkal inkább arra a gondolatra, hogy az egyénnek az értékes emberi létezéshez, vagyis ahhoz, hogy értelmezhető emlékezete legyen, társadalmi környezetben kell léteznie (Kansteiner 2002:188). A neurológusok újabb kutatásai arra engednek következtetni, hogy az emlékezet és az én képzete eredendően összekapcsolódik. Ez az elképzelés Émile Durkheim és Maurice Halbwachs munkásságában gyökerezik, és bizonyos értelemben Paul Ricoeur egyik utolsó munkájában, a 2000-ben megjelent *La mémoire, l'histoire, l'oubli*-ban (Emlékezet, történelem, felejtés) éri el a csúcspontját, melyben a metodológiai individualizmust a metodológiai holizmus felé fordítja el (Stone 2013:103). A társadalmaknak, közösségeknek nincs a szó objektív neurológiai értelmében memóriája, mégis beszélhetünk kollektív emlékezetéről, az azt alkotó személyek emlékeinek kommunikációjáról és annak értelmezéséről. Ilyen módon a közösség emlékezete megfigyelhetővé válik a kutató számára, a genderhez és osztályhoz hasonlóan kritikai analízis tárgya lehet, és elméleti összevetésben megvizsgálható. Mi az, ami kiemelt jelentőséggel bír benne, és mi az, amit kihagynak belőle?

A történészek korábban a nemzetek emlékműveinek és az emlékezés egyéb helyszíneinek vizsgálatával igyekeztek következtetéseket levonni a nemzet önidentifikációjával kapcsolatban, amely ezeken a helyeken van a térbe horgonyozva. Különös tekintettel arra, mit emelnek ki, és mit hagynak el a múlt eme teátrális reprezentációjakor. A kortárs kutatók azonban egyre kritikusabban fordulnak az ilyen megközelítések felé, azzal érvelve, hogy túlságosan nagy hangsúlyt fektetnek a materiálisan megjelenő esztétikára, melynek értelmezése a társadalomban az idővel változik, így maguk a jelentések sem tekinthetők állandónak (Confino–Fritzsche 2002; Confino 2006; Stone 2013). A katolikus lengyel társadalom számára Auschwitz jelentése a hidegháború után, a

helyszín internacionalizálódásával, eltér a szocialista diktatúra alatt megélttől. Az idegen megszállás szörnyűségének metaforájából a holokauszt-bűntudat europánizációjának helyszínévé vált (Kansteiner 2002:180). A kritikusok szerint arra kell helyezni a hangsúlyt, hogy az emlékezettel kapcsolatos konfliktusok miként befolyásolják a társadalmi kapcsolatokat. Más szavakkal: az emlékezet és hatalom kapcsolatát kell kutatni.

Wulf Kansteiner az emlékezet kutatóit arra veztené, hogy pontosabban határozzák meg az egyéni és közösségi emlékezetet, és a reprezentáció helyett a befogadásra összpontosítsanak. A közösségi emlékezet értelmezésére három történelmi faktort javasol: az intellektuális és kulturális tradíciókat, amelyek a kulturális emlékezet reprezentációjának keretét adják; az emlékezet-alkotókat, akik szelektíven használják és módosítják ezeket a tradíciókat; az emlékezet-fogyasztókat, akik az így létrehozottakat használják, ignorálják, módosítják pillanatnyi érdekeik szerint (Kansteiner 2002:181). A történészek nem csak vizsgálják az emlékezetet, ők maguk is részei egy kultúrának, amely az emlékezet csömörétől szenved. Az emlékezetkultúra kritikusai arra hívják fel figyelmünket, hogy az örökséghez hasonlóan az emlékezet is kirekesztő, reakciós és nosztalgikus.

Az emlékezet a veszélyesebb identitásteremtő eszközök közé tartozik (Stone 2013:105). Ezért aztán a szerzőknek el kell gondolkodniuk saját szerepükön, amit az emlékezet-politikában betöltenek, különösen az olyan témák esetén, mint a genocídium. Az emlékezet és a történelem azonban elválaszthatatlanok. Az a pillanat, amikor az emberek el tudják mondani, „mi történt”, továbbra is történetírás kezdőpontja lesz. A genocídium és emlékezet kapcsolatának vizsgálata nem más, mint annak megértése, miként mozgósítják múltbeli atrocitások és győzelmek az egyén jelenbeli közösségi emlékezetét, megmutatva, miként traumatizálódtak egyének és társadalmak egy genocídium során, és annak a vizsgálatát, hogy a poszt-genocídium megemlékezések miként tartják fenn az emlékezetet és a traumát (O'Neill–Hinton 2009:16). A genocídium jogi koncepciója, a genocídium mint jogi fogalom nem csak az egyének bűnösségének megállapítását szolgálta, legalább olyan mértékben a történelem és kollektív emlékezet kérdése. A genocídium és az emlékezet elválaszthatatlanok, hiszen a kulturális teher, amit képvisel, legalább akkora, mint a bűncselekmény borzalma.

Egy genocídium megítélésekor vonzó azt gondolni, hogy az elkövetők felsőbbrendűségük teljes tudatában, egy arrogáns ideológia teljes elfogadásával felfegyverkezve indulnak a gyengék ellen. Létezik egy elmélet, mely szerint a holokauszt mögötti mélylélektani törekvés az erkölcsi törvények, a tízparancsolat elleni lázadás volt, és a népiértés elkövetéséhez való jog visszaállításának kísérlete, hasonlóan a potens, militáns antik kultúrákhoz (Heinsohn 2000:414). Nem nehéz ilyen retorikát találni, s nem csak a náci ideológiában – bármely gyarmati birodalom legitimációs ideológiájában. Mindezek ellenére a genocídium bekövetkezését mindig a hatalom – és a hatalom erejébe vetett bizalom – megrendülése előzi meg. Egy olyan birodalmi vagy nemzeti krízis, melyet bizonytalanság, egzisztenciális fenyegetettség-érzet követ. A szomorú igazság, hogy tetteiket abban a bizonyosságban követik el, miszerint ellenkező esetben elkerülhetetlenül velük történne meg ugyanez. Más szavakkal: a barbár tettek igazolása a barbár tettektől való félelem. A németek nem azért követtek el mészárlásokat Német Délnyugat-Afrikában, a mai Namíbia területén 1904 és 1908 között, mert arrogáns magabiztossággal uralták a gyarmatot és annak népességét. Éppen ellenkezőleg, az indíték a saját életben maradásuk (vélt) egyetlen biztosítéka volt. Ruandában a legalább 1959-től éleződő tuzsi–hutu ellentét adta a genocídium előzményét. Az Oszmán Birodalomban az örmény lakosságnak csak kis százaléka csatlakozott az állami hatalom elleni felkeléshez. Ezen indokok egyike sem teszi szükségessé a megcélzott populáció megsemmisítését. Ami mobilizálta őket, ami a fenyegetettség-érzetet elviselhetetlen szintre juttatta, egészen addig a pontig, ahol a genocídium már elfogadható lépésnek tűnt – az emlékezet által alátámasztott félelem volt (Schaller 2008:311). Az elnyomás vagy az árulás emléke. A múlt szenvedéseinek kollektív emlékezete mindig hozzákapcsolódik a jelenben megélt krízishez, kulturális jelentéssel töltve fel azt. A krízis pillanatában a közösség teljes történelmének kudarcai, fájdalmai és félelmei sűrűsödnek össze s egyesülnek a feloldhatatlanság érzetével.

Sztálin diktatúrája és Pol Pot Kambodzsája is jó példák erre. A Szovjetunióban a kulákok konstrukciója, az éhezéstől és belső konfliktusoktól való félelem, az elképzelés, mely szerint a mezőgazdaságot kézben tartó földművesek felhalmozzák az élelmet, és megtagadják azt a nekik kiszolgáltatott többségtől, tette elfogadhatóvá a vidék elnyomását

és terrorizálását. Hasonlóan a Vörös Khmer támogatottsága is részben az amerikai légitámadásokkal magyarázható. Pol Pot rezsimjének kegyetlensége, a kambodzsai lakosság önmaga ellen elkövetett, négy évig elhúzódó genocídiuma azonban aligha magyarázható ezzel. A vietnami megszállástól való ősi rettegés, a franciákkal vívott gyarmati háborúk szenvedései, Norodom Szihanuk herceg parasztsággal szembeni ellenszenvé olyan emlékezethalmaz lehetett, amely tömegeket sodort a Vörös Khmer karjaiba. A rezsim ígérete agrárkommunista programja megvalósításán túl a hajdani Khmer Birodalom nagyságának visszaállítása volt. Ben Kiernan értelmezésében „a kambodzsai társadalom totális újrendezése Pol Pot alatt a mítosz erejét demonstrálta” (Kiernan 2008:219). Ruandában ugyancsak a félelmek, tévképzetek, fantáziák, a tényleges tuzsi–hutu ellentét és a koloniális uralom emlékeire épült a genocídium 1994-ben. A szomszédos Ugandában született tuzsik az RPF katonáiként, a hazatérés érzetével és erős ruandai identitással tekintettek szüleik hazája felé. Ahogy az 1990-ben kirobbant polgárháborút lezáró 1993-as arushai megállapodás kezdett halványulni, a hutu szélsőségesek uszító tuzsiellenes propagandába fogtak, mobilizálták a kolonialista időszakban kívülről elrendezett tuzsi hatalom emlékezetét (Stone 2013:106). Miközben a nyugati gyarmatosítók valóban etnicizálták a két népcsoportot, az 1960-as évek polgárháborúit leszámítva nem volt történelmi háborúskodás közöttük. Csak az egyre elkerülhetetlenebbnek tűnő háború fenyegetettségével kezdték el a hutu szélsőségesek felkorbácsolni a kedélyeket az 1959 előtti tuzsi uralom és a gyarmatosítás elnyomásának emlékeivel. Sikeresen meggyőzve a hutu népesség egy jelentős részét, hogy meg kell támadnia tuzsi honfitársait, ha el akarja kerülni saját pusztulását. Mindezen hatásmechanizmusok fontosságának megállapítása mellett le kell szögezni, hogy a genocídiumban való részvételi hajlandóság és az események véressége mégsem az állami propaganda médiaüzenetének elfogadásától függött, hanem a frontvonalhoz való közelségtől és a közeledő RPF-től való félelemtől (Pottier 2002:130). Hasonló eredményességgel mozgósította a közösségi emlékezetet az RPF is a háború alatt és a genocídiumot követő hatalomátvételüket követően is. Az RPF kormányát viszont egyre több kritika érte, amiért a társadalom harmonizációját az úgynevezett „gyarmatosítás előtti” társadalmi berendezkedésről kívánja mintázni, ami kizárólag a tuzsi származású lakosságot akarja vezető pozícióba helyezni, és mely az áldozat-szereppel

legitimálja dominancia-törekvéseit. Félelmekre ad okot, hogy mind a hivatkozott történelmi időszak, mind a 1994-es genocídium emlékezete politikai eszközzé vált – melyet elsősorban nem a megbékítésre és a társadalmi kapcsolatok újraépítésére használnak, hanem a környező országokba menekült hutu állampolgárok kollektív elkövetőként való azonosítására, és a nemzetközi szintű „büntudat-narratívák” erősítésére, vagyis lényegében az RPF hatalmának megerősítésére, és a Kivu-tó környékén végrehajtott kegyetlenkedések és természeti kizsákmányolás igazolására (Pottier 2002:130).

Alighanem az ide kapcsolódó leghírhedtebb példa Slobodan Milošević 1989. június 28-i beszéde, amit a rigómezei (Koszovó Polje-i) csata hatszázadik évfordulóján mondott el. A csata a szerb kulturális emlékezetben az önálló államiság végét, a török hódoltság kezdetét jelentette, de egyben a morális győzelmet is. A csatát övező legenda szakralizálta az eseményt, Kosovót a szerbség „mennyei királyságává” tette, amire örökös joga van. És Milošević most ezt a mennyei királyságot ígéri nekik, amelyet, ha kell, fegyverrel vesznek vissza. A mítosz nem csak a szerb nemzet helyét jelöli ki a metafizikai térben, de megerősíti történelmi kontinuitását és ezzel együtt Kosovó feletti uralmának örökös jogát is (Stone 2013:108). Ugyanakkor annak az elképzelésnek is értelmet ad, miszerint Kosovó iszlám közösségének tagjai a szerbség árulói. A beszéd a szerb sovinizmus hatalomra jutásának kulcspillanata, a mítosz pedig alapvetően határozta meg etnonacionalista politikát és a szerb nemzeti öntudat felkorekítését. Bár a jelentőségét lehet túlbecsülni, a szerb nemzeti emlékezet ezen manipulációja – melynek működtetése Milošević mellett a helyiek aktivitását is megkövetelte – elengedhetetlen kulcsa a jugoszláv háború etnikai tisztogatásainak megértésének. Különösen az „etnikai albánok” Kosovóból történő kizorításának kísérlete esetében, melynek bekövetkeztakor Szerbia már pária állam volt a nemzetközi közösség szemében. A szélsőségesek azért tudták átvenni a hatalmat a józanabbak felett, mert kellően nagyszámú befogadóra talált az elképzelés, hogy – mint azt a Kosovó Polje-i csata megmutatta – az erősebbeknek kell félnie a gyengéktől.

A Kosovó-mítosznál, ami a szerb mélyemlékezetet jelenti, talán fontosabb a második világháborús emlékezet. A szerb és horvát paramilitáris csoportok csetnikekként, illetve usztasákként való önazonosítása a háborús események tudatos visszhangja

volt. Annak a felelevenítése, amikor a független Horvátország – valójában klerikális-fasiszta vezetéseű náci bábállam – katonái szerbek, zsidók és romák tízezreit mészárolták le (Stone 2013:109). A történetírás ma nem vonja kétségbe, hogy a második világháború alatt a horvátországi szerbek genocídium áldozataivá váltak, de a tényleges halottak számának manipulációja a nyolcvanas és kilencvenes években radikálisan hozzájárult a szerb–horvát viszonyok elmérgesedéséhez. Franjo Tudjman, Horvátország 1990-ben megválasztott elnöke nem csak neofasiszta holokausztagadó volt, de a szerbekkel szembeni atrocitásokat is tagadta. A szerb politikusok és történészek ezzel szemben előszeretettel túlozták el a szerb áldozatok számát, hogy növeljék a félelemérzetet a szerb lakosság, különösen a szerb határokon kívül élők körében. A stratégia nagyon hatékonynak bizonyult. A közösségi emlékezetben gyökerező, egy lehetséges jövőbeli genocídiumtól való félelem a korábban békés közösségeket etnikai csoportokra osztotta. „Mindenkit traumatizált a második világháború atrocitásainak emlegetése, még azokat is, akikre a nacionalizmus szólamai háttalannak tündek” (Denitch 1996:81).

A holokauszt is megvizsgálható az emlékezet lenszén keresztül. Dirk Moses elmélete szerint a megértéshez ebben az esetben is keretként használható a gyarmati terjeszkedés, a biztonsági félelmek, az alárendeltség megbosszulása. Hitler az indiai és amerikai gyarmatosítási tapasztalatokból építette fel saját európai gyarmati stratégiáját. Az ukránokkal, lengyelekkel és más leigázott népekkel szembeni eljárás is igazolni látszik a gyarmati mintázatot, amelyben a „bennszülöttek” rabszolgamunka-tartalékká, pusztá emberi erőforrássá váltak. A zsidó lakosság kiirtása Moses értelmezésében csak részben tekinthető efféle „gyarmatosító” szándék következményének, mivel Hitler ezzel az eszközzel akarta felszabadítani a „német” populációt a vélelmezett idegen, ebben az esetben a „zsidó” uralom alól. Míg a szlávokat Untermenschnek, ember alatti entitásnak, tehát szolgaságra alkalmasnak tekintette, a zsidóságot félte, mint a világot uralni akaró erőt, ezért megsemmisítésükre nemzeti felszabadulásként tekintett. Moses rendszerében a második világháború genocídiuma legalább annyira a nemzet biztonságának megteremtésére irányuló eszköz, mint a faji gyűlölet aktusa volt (Moses 2008:261). Az ezen az értelmezésen elindult gondolkodás egyetértést teremthet a holokausztot a genocídium modern, komparatív rendszerében értelmezni akaró kutatók

és azok között, akik a náci Weltanschauung szívét alkotó faji paradigmát kevésbé kötik a fajhoz mint tudományos elmélethez, sokkal inkább az üldözési mániás összeesküvés-elméletekhez kapcsolják. Ez utóbbi megközelítésben a náciakat kevésbé vezérelte a felsőbbrendűség érzete, és nagyobb hangsúlyt kell kapjon a zsidók hatalmától való félelmük. Ezzel jobban megérthetővé válna Goebbels törekvése, hogy propagandájában a „zsidók mindenben bűnösök” paradigma jelenjen meg a lehető leghangosabban, és ezt építse a német közvélemény gondolati mélyrétegeibe, és miért nem volt elégséges a zsidók faji különállásának bizonyítása (Moses 2008:34). Az egzisztencialista fenyegetettség-érzet eredete a „hátra döfött nemzet” mítoszában keresendő, amely nagyon leegyszerűsítve abból áll, hogy 1918-ban a németek azért veszítették el a háborút, katonai sikereik ellenére is, mert a zsidók háterszági manipulációi térdre kényszerítették a nemzetet. Az Endkampf retorikája így legpotensebb ellenségét a zsidó figurájában találta meg. 1918 emlékezetének beépítése a náci ideológiába a traumatikus emlékezet erejének iskolapéldája, amit Mark Levene az elkövetők „soha többé” szindrómájának nevez. 1939-ben Hitler így fakadt ki a cseh külügyminiszternek: „1918. november 9-ét nem rendezhették meg büntetlenül. Azt a napot meg fogjuk bosszulni... A zsidók meg lesznek semmisítve a földünkön” (Herf 2008:450).

Amikor egy genocídium megtörténik, mi marad? Sokszor semmi más, csak az emlékezet, amely maga is hiányos és tépett. A túlélők befelé fordulnak, saját testük és szellemük, illetve a közösség újraalkotására koncentrálnak (Levene 2005:197). Ez a folyamat elválaszthatatlanul összekapcsolódik az emlékezettel. Emlékkönyvek, megemlékezések, emlékművek, a szélesebb világgal történő interakciók mind a történetek megismertetéséről, elismertetéséről és a bűnösök felelősségre vonásáról szólnak. Ahogy az emlékezet traumái hozzájárultak az elkövetők mozgósításához, úgy a megemlékezés a túlélők számára is a védelem és az igazság eszköze lett.

Egyre több ország állít fel nemzeti vizsgálobizottságot a saját történelmében felmerülő genocídiumok tisztázására. Az osztrákok „hosszú” amnéziája kirívó esete az emlékezéssel kapcsolatos kollektív attitűdöknek. A közép-kelet-európai országok most kezdik felfedezni, hogy a holokausz és a náciizmus szerepet játszott az ő történetükben is. A hidegháború vége óta meglepően sok kutatás született az

európai államok kollaborációjáról, második világháborús emlékezetükről, a náci kizsákmányolásról és az áldozatok kompenzációjának lehetőségeiről. Dan Diner a kárpótlás és emlékezet kapcsolatával foglalkozik, a Holokausz-emléknap európai naptárakba iktatása, és az európai kulturális identitás vonatkozásában. „Létezik az az egyszerű antropológiai feltevés, hogy természetes kapcsolat van a visszaszolgáltatott tulajdonjogok és a múlt emlékeinek felidézése között, vagy fordítva. A tulajdonjogok visszaszolgáltatása mint az újra felfedezett emlékezet hozománya” (Diner 2003:39). A tulajdon és az emlékezet közti kapcsolat valószínű, és problematikus. A nürnbergi perek jó példái az utóbbinak. A vádlottak padján ülő 22 vezető náci fotója a huszadik század egyik ikonikus képe, mely végső soron hajlamos azt az objektív valósággal ellentétes képzetet kelteni, hogy igazságot sikerült szolgáltatni az ügyben (Stone 2013:111). A kompenzációs és/vagy helyreállító igazságszolgáltatás és a büntető igazságszolgáltatás láthatóan másfajta eredményekre törekszik, attól függően, hogy helyreállítás vagy büntetés a cél. Eichmann pere arra irányuló kísérlet volt, hogy a holokausz emlékezetét Izrael állampolgárainak személyes tudatából a nemzetközi közösség tudatába emeljék. A poszt-genocídium perek nem alábecsülendő emlékezet-teremtő eszközök. Annak ellenére, hogy általános a vélekedés, miszerint a büntetés soha sem képes felérni a bűn mértékéhez, vagy helyrehozni azt. „A náci bűnök véleményem szerint áttörnek a jog határait, és éppen ebben áll szörnyűségük” (Arendt 1992:54). Érthető, hogy Kambodzsától Franciaországig igyekeztek a hasonló tárgyalásokat a halogatás taktikájával elkerülni, ezáltal elkerülni a kérdés aktualitásának megőrzését. A kutatók megosztottak ebben a kérdésben is. Az ilyen mulasztások egyfelől kártékonyak és gátolják a kollektív genocídium-emlékezet létrejöttét, de a hatóságok sokszor jó okkal állnak ellen és nehezítik a poszt-genocídium tárgyalások megtartását.

Az emlékezet esetében a hangsúly sokszor a megemlékezés gyakorlatán van. Elképesztő méretű irodalom áll rendelkezésünkre a holokausz-múzeumokról és emlékművekről. De nem csak a holokauszttal kapcsolatban lehet megvizsgálni, igaza volt-e James E. Youngnak, mikor azt mondta: az emlékművek a „közös emlékezet illúzióit” terjesztik (Young 1993:6). A traumatikus esetekről való megemlékezés igénye származhat a felejtés vágyából is, mivel az elképzelés, miszerint az emlékmű mindig ott lesz, a problémától való elszakadást bátorítja.

Bármely városban végigsétálva felfedezhetjük, hogy az emberek emlékművek tömegei mellett haladnak el úgy, hogy azok észrevétlenek és értelmezetlenek maradnak. Eltekintve attól a tényről, hogy a genocídiumok emlékművei túlságosan kézenfekvően merítenek a holokauszt-reprezentáció tradíciójából, érdemes elgondolkodni azon, milyen emlékezetet teremt és tart fenn egy emlékmű vagy egy múzeum. A tagadástól és felejtéstől való félelem egyre grafikusabb megjelenésekhez vezet. A ruandai Murambiban egy iskolában, ahol több ezer tuszit mészároltak le, a halottak földi maradványait emlékműként a helyszínen hagyták. Ehhez hasonlóan az emlékhely funkciója Nyamatában, Nyarabuyában és Ntraramában sem a bizonyítékok bemutatása, hanem tapasztalati emlékezet bevésése. Ilyesféle célt szolgál a kambodzsai a Toul Sleng Múzeum és a Choeung Ek-emlékmű is (Stone 2013:113). A genocídium emlékének megőrzése – a többnyire nyugati látogatók sokkolása mellett – egy új nemzeti narratíva elültetését is szolgálja. Miközben ez a fajta megemlékezés, a tények ismeretében keserű ízt is hagy az ember szájában: a Vörös Khmer vezetőinek ugyanis majdnem mindegyike elkerülte a felelősségre vonást. Az emlékhely jelentősége mindkét állam esetében abban áll, hogy a földi maradványok a helyi szokásokkal ellentétben váltak kiállítási darabokká. Mindez érthető, ha az emlékhely az átkozottság és pusztulás permanens jellegére utal. A csontok mennyisége rettegéssel és megörökönyödéssel tölti el a látogatót, ami megfelelő reprezentációja egy genocídiumnak, de e tömeges anonimitás megörökíti a genocídium logikáját is: az egyéni emberi lények egy, az elkövetők által meghatározott csoport tagjaivá történő redukcióját (Stone 2013:113). Ebből fakad a kambodzsai emlékezet-fesztiválok megrendezése, és az áldozatul esettek nevének jelentősége általában, amelyek már túlmutatnak a „nyugat” felé irányuló reprezentációs igényeken.

A genocídiumra való emlékezés azonban csak az egyik válaszlehetőség egy ilyen eseményekre. A másik elterjedt gyakorlat az akaratlagos felejtés. Az emlékezet felé forduláshoz, bár nem minden esetben, de általában időre van szükség. Az eseményekhez közel még túl mélyek a sebek. Különösen akkor, ha elkövetők és áldozatok egymás közelében kell élniük, az emlékezet elfojtása vagy legalább ennek kísérlete a múlt kezelésének egy tényleges eszköze. Buckley-Zistel ruandai interjúiban az a döbbenetes, hogy bár mindenki hivatkozik a 1994-es népirtásra, annak okait, és a tuszik és hutuk közötti ellentétek

évtizedeit, a korábbi polgárháborút és tömeggyilkosságokat senki sem említette (Buckley-Zistel 2006:131). Ami érthető, mivel az 1959-es polgárháború folyamatosan növekvő feszültsége, az ezzel kapcsolatos emlékezet mozgósítása pontosan az az időszak, amit el kellett felejtetni, vagy legalábbis elkerülni, miközben maga a genocídium emlékezete nem vált tabuvá.

Bosznia-ban a traumatikus események továbbra is hatással vannak a társadalomra, továbbra is fenntartják az ellenségességet, amiből a konfliktus eredetileg kirobbant. Richard Sorabji helyesen hívja fel a figyelmet rá, hogy az emlékezet vizsgálatának csapdája, ha azt a konfliktus hordozójaként azonosítjuk (Sorabji 2006:8). Ezzel „ösi gyűlölet” típusú érveléseket hívunk életre, és azt a képzetet alakítjuk ki, hogy a háború valami természetes esemény az adott területen. Célravezetőbb az egyéneket és emlékeiket (legyenek azok saját vagy már továbbított emlékek) az emlékezet-politika kontextusába kell helyezni, ami keretet ad az egymással versengő narratíváknak, csoport vagy állami szinten egyaránt, és ami az emberek emlékezetét egy bizonyos módon igyekszik továbbítani. Mivel a kollektív emlékezet nem valami organikus folyamat eredménye, az emlékezetet használó egyének és az emlékezetgyártó csoportok közötti kapcsolatot kell vizsgálni (Stone 2013:115). Nem szabad azt gondolnunk, hogy az emberi elme végtelenül manipulálható, és az oktatáson vagy állami ünnepségeken keresztül alapvetően lehet megváltoztatni az erősen érzelmi töltetű egyéni emlékeket.

A trauma alapvető tulajdonsága, hogy nem lehet tudatosan elnyomni. Kontrollálhatatlanul és váratlanul tör felszínre, hogy kísértse az egyént és a társadalmakat. Nincs szükség a genocídium emlékének feltárására, mivel soha nem is tűntek el. Ma már egyre többen kritikusak a kilencvenes években divatos elképzeléssel kapcsolatban, amely „traumatikus emlékezetről” beszélt. Az az elképzelés is komoly kritika tárgyává vált, hogy teljes társadalmak traumatizálhatók. Így viszont nem marad más, mint egy többé-kevésbé alkalmas metafora, és nem egy tiszta, precíz, klinikai jelentés, amit egyének esetében használhatunk.

A „holokauszt-trauma” létező koncepcióinak egyike sem alkalmas rá, hogy leírja a holokauszt-reprezentációk hatását azokra az egyénekre vagy közösségekre, amelyek az Endlösung realitásával pusztán a média közvetítésén keresztül találkoztak,

oktatási vagy szórakoztató céllal. Ugyanakkor bőven találunk olyan társadalmakat, amelyek a közelmúltban, közvetlenül találkoztak a genocídiummal. Csak ezekben az esetekben használható a traumatikus emlékezet fogalma, ha használható egyáltalán. Az akaratlagos felejtés a genocídium esetében nem lehetséges. A genocídiumot átélő társadalmakban az egészséges felejtés helyett inkább az emlékezet-elynyomás kísérleteit láthatjuk. Amit elfojtunk, előbb utóbb visszatér, ahogy azt a spanyol polgárháború emlékével kapcsolatban láthatjuk napjainkban. A Boszniában tapasztalható feszültség és a Kongói Demokratikus Köztársaság esete, ahol az 1994-es erőszakot követő regionális háborúkban már több millióan veszítették életüket, rámutatnak, hogy a poszt-genocídium emlékezet élet és halál kérdése.

2008 februárjában Kevin Rudd, az akkor új ausztrál miniszterelnök hivatalosan bocsánatot kért az ország bennszülött lakosságától az elrabolt gyermekeknek és családjaiknak okozott fájdalomért, ezzel szakítva a korábbi konzervatív vezetés politikájával (Stone 2013:115). Rudd arra a programra utalt, melynek keretein belül – a huszadik század elejétől egészen a hatvanas évekig – a félvérnek tekintett gyermekeket eltávolították az aboriginal közösségekből, és asszimilációs céllal állami intézményekbe helyezték őket. Ez a már önmagában is elítélendő program egy korábbi biológiai megoldási tervet váltott fel, mely egy szaporodási programmal a „feketék túlszaporodását” korlátozni volt hivatott. Ez a program a negyvenes években véget ért, de az eredményeként megszületett gyermekekben testet öltő „probléma” megmaradt. Egy 1997-es vizsgálat megállapította, hogy a gyakorlat a Genocídium-egyezmény 2-es cikkének értelmében genocídium volt (Manne 2004:229). Vajon megfelelő értelmezése-e ez a törvénynek ebben a kontextusban? A jelen megközelítésben érdektelen. Maga Rudd természetesen tagadja, hogy tényleges genocídium bekövetkezett volna. Tökéletes példa rá, hogy a történelmi genocídiumokkal kapcsolatos ellentmondások miként kísértik a nemzeti emlékezetet, akár generációkkal a gyarmatosító konfliktusokat követően. A genocídium elkövetése megköveteli az emlékezet mozgósítását, ahogy annak a megbüntetés is. Az eset a genocídiumot követő, különösen a nemzeti emlékezet esetében tapasztalható emlékezet-konfliktusok egy újabb aspektusára hívja fel a figyelmünket. Az ilyen konfliktusok váratlanul módokon szólhatnak bele a nemzeti politikába, és

kérdőjelezhetik meg a nagy múltú és ünnepektel nemzeti narratívákat.

Hosszú idővel a genocídium után is fellobbanhat az emlékezet-háború, mikor a csoport-narratívák veszélyeztetve érzik magukat. A nemzetépítés nem elválasztható a nemzet által létrehozott emlékezettől. A közösségi emlékezet nem a nemzet létrejötte után teremődik, hanem a nemzetalkotás folyamatának szerves része. Az emlékezés indítékai azonban ritkán tiszták.

Felhasznált szakirodalom

- Arendt, Hannah 1992 Hannah Arendt to Karl Jaspers, 17 August 1946. In *Arendt/Jaspers Correspondence 1926–1969*. Eds. Lotte Kohler–Hans Saner. Harcourt Brace, San Diego.
- Buckley-Zistel, Susanne 2006 Remembering to Forget: Chosen Amnesia as a Strategy for Local Coexistence in Post-Genocide Rwanda. *Africa, Journal of the International African Institute*, 76(2):131-150. <https://doi.org/10.3366/afr.2006.76.2.131>
- Denitch, Bogdan 1996 *Ethnic Nationalism: The Tragic Death of Yugoslavia*. University of Minneapolis Press, Minneapolis.
- Diner, Dan 2003 Restitution and Memory: The Holocaust in European Political Cultures. *New German Critique*, 90:36-44. <https://doi.org/10.2307/3211106>
- Collard, Anna 1989 Investigating Social Memory in a Greek Context. In *History and Ethnicity*. Eds. E. Tonkin–M. McDonald–M. Chapman. Routledge, London, 89-103.
- Confino, Alon–Fritzsche, Peter (eds.) 2002 *The Work of Memory: New Directions in the Study of German Society and Culture*. University of Illinois Press, Urbana.
- Confino, Alon 2006 *Germany as a Cultural Remembrance: Promises and Limits of Writing History*. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Herzfeld, Michael 1987 *Anthropology Through the Looking-Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*. Cambridge University Press, Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511607769>

- Herzfeld, Michael 1991 *A Place in History: Social and Monumental time in a Cretan Town*. Princeton University Press, Princeton–New Jersey. <https://doi.org/10.1515/9781400843312>
- Hastrup, Kristen 1992 Introduction. In *Other Histories*. Ed. Hastrup. K. Routledge, London, 1-13.
- Heinsohn, Gunnar 2000 What Makes the Holocaust a Unique Genocide? *Journal of Genocide Research*, 2(3):411-430. <https://doi.org/10.1080/713677615>
- Herf, Jeffrey 2008 *The Jewish Enemy: Nazi Propaganda During World War II. and the Holocaust*. Harvard University Press, Cambridge.
- Hobsbawm, Eric 1983 Introduction: Inventing Traditions. In *The Invention of Tradition*. Eds. Eric Hobsbawm–Terence Ranger. Cambridge University Press, Cambridge, 1-14. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107295636.001>
- Karakasidou, Anastasia N. 1997 *Fields of Wheat, Hills of Blood: Passages to Greek Nationhood in Geek Macedonia 1870–1990*. Chicago University Press, Chicago. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226424996.001.0001>
- Kansteiner, Wulf 2002 Finding Meaning in Memory: A methodological Critique of Collective Memory Studies. *History and Theory*, 41(2):179-197. <https://doi.org/10.1111/0018-2656.00198>
- Kiernan, Ben 2008 Serial Colonialism and Genocide in Nineteenth-Century Cambodia. In A. Dirk Moses (ed.) *Empire, Colony, Genocide: Conquest, Occupation, and Subaltern Resistance in World History*. Berghahn Books, New York, 205-228.
- Levene, Mark 2005 *The Meaning of Genocide*. I. B. Tauris, London.
- Macdonald, Sharon 2016 Presencing Europe's Past. In *A Companion to the Anthropology of Europe*. Eds. Mairéad Nick Craith–Jonas Frykman. Blackwell Publishing, Chichester, 233-252.
- Manne, Robert 2004 Aboriginal Child Removal and the Question of Genocide, 1900–1940. In *Genocide and Settler Society*. Ed. A. Dirk Moses. Berghahn Books, New York, 217-243.
- Moses, Dirk E. 2008 Moving the Genocide Debate beyond the History Wars. *Australian Journal of Politics and History*, 54(2):248-270. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8497.2008.00497.x>
- O'Neill, Kevin Lewis–Hinton, Alexander Laban 2009 Genocide, Truth, Memory, and Representation. In *Genocide*. Eds. Alexander Laban Hinton–Kevin Lewis O'Neill. Duke University Press, Durham, 1-25. <https://doi.org/10.1215/9780822392361-001>
- Pottier, Johan 2002 *Re-Imagining Rwanda: Conflict, Survival and Disinformation in the Late Twentieth Century*. Cambridge University Press, New York. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511491092>
- Schaller, Dominik 2008 From Conquest to Genocide: Colonial Rule in German Southwest Africa and German East Africa. In A. Dirk Moses (ed.) *Empire, Colony, Genocide: Conquest, Occupation, and Subaltern Resistance in World History*. Berghahn Books, New York.
- Silverman, Marilyn – Gulliver, Philip H. 1992 Historical Anthropology and the Ethnographic Tradition: A Personal, Historical, and Intellectual Account. In *Approaching the Past: Historical Anthropology through Irish Case Studies*. Eds. M. Silverman–P. H. Gulliver. Columbia University Press, New York, 3-72.
- Sorabji, Cornelia 2006 Managing Memories in Post-War Sarajevo: Individuals, Bad Memories, and New Wars. *Journal of Royal Anthropological Institute*, 12:1-18. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2006.00278.x>
- Stone, Dan 2013 *Genocide and Memory In The Oxford Handbook of Genocide Studies*. Eds. Donald Bloxham–A. Dirk Moses. Oxford University Press, New York, 102-122. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199232116.013.0006>
- Sutton, David E. 1998 *Memories Cast in Stone: The Relevance in Post-Soviet Latvia*. Routledge, London.
- Young, James Edward 1993 *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press, New Haven.



Kraycsóvics Éva, Négyzetes, 2020, olaj, vászon, 60x60cm

Absztrakt

Az írás Krajcsovics Éva festőművész legutóbbi festményeit mutatja be, amelyeknek egyik lényeges jellemzője az a fordulat, amely 2019. évi összefoglaló jellegű albumának megjelenése óta figyelhető meg. A minimalista expresszív művészetben további letisztulás, a színek még további árnyalódása és koncentráltabb megjelenítése került előtérbe a formák szinte teljes elhagyásával, vagy csak éppen látható utalásszerűségével. Ugyanakkor kísérleti jelleggel néhány képen teljesen új festészeti érdeklődést mutatva emberi figura körvonalai is feltűnnek. Ez az alig fél éve kezdődött folyamat egy megőrizve megújulásként is értelmezhető, amelyet a korábbi festői attitűd intenzívitása és az újabb festészeti megoldások keresése egyaránt jellemez.

Abstract

This article is about Éva Krajcsovics Hungarian painter latest paintings, which can be characterized by an essential turn after having published her works' summary book (album) in 2019. In her minimalist expressive art further clarification even more nuances of colour and more concentrated representation came to the foreground with almost complete abandonment of forms or just visible allusiveness. At the same time, as a kind of experiment, the outlines of the human figure on her some paintings also appear which indicates a new direction in her art. This artistic process, which began barely half a year ago, can also be interpreted as a preserved renewal characterized by both the intensity of the earlier painter attitude and the search for newer painting solutions.

2020 tavaszán jelent meg Krajcsovics Éva festőművész addigi életművét összefoglaló képzőművészeti albuma. A festményeiből válogatott reprodukciók mellett néhány, a képekhez kapcsolódó szöveg is olvasható, Tolnai Ottó író, Vojnich Erzsébet

festőművész írásai és festőnaplójából Krajcsovics Éva is közöl részleteket, egy írás pedig kísérletet tesz a festői életút összefoglalására, strukturált megjelenítésére, kiemelve fontosabb szakaszait, csomópontjait, követve változásainak festményekben látható nyomait. Ez a mintegy negyven év alkotói periódus áttekintését jelenti a rajztól a festményig vezető utat, a festészeti irány tudatosulását-tudatosítását, a belső világ, a lélek vezette út egyre inkább szándékon alapuló követését. Az eddigi életmű egységesen összefonódó, egymásra épülő alkotásai azonban mutatják az élet-váltások és -változások nyomait a festményeken, bár kevés, és alig észrevehető téma- és szín-elmozdulásokban. A könyv nem lezárás volt, hanem áttekintés, összefoglalás és egy újabb út kialakításának lehetősége, amely láthatóan meg is valósul. Az alkotói háttér, az indíttatás, az alkotói magatartás és festészeti keresés intenzitása változatlan maradt.

A kötet megjelenése óta is folyamatosan születnek új festmények Krajcsovics Éva műtermében, és ha lehet még elvenni, minden feleslegesnek látszó-tól megszabadítani festői nyelvét színekben és a valóság tárgyainak absztrakciójában, akkor az utóbbi időben ez a festői periódus valósul meg, vagy, ahogy saját maga mondja: „Most a semmit festem”. Persze kérdés, hogyan ábrázolható az, ami kívülről, külső látással nem látható; ezzel már a középkori misztikusok is találkoztak, mégis megkíséreltek szavakat vagy képeket találni a kimondhatatlanra, kimondani a szóval nem leírhatót, képekké formálni a látomásokat. Vagy egy másik megközelítés a semmi kifejezésének kísérletére a negatív teológia, amely mind az ürességre, mind a semmire is utal, amikor azt állítja, hogy bármit is jelentünk ki Istenről, az nem az, és a megragadhatatlanba, a semmi ürességébe ütközünk.

A semmi az intuíció vagy az ú.n. hatodik (vagy többedik?) érzék segítségével érzékelhető valóság-rész, amelynek anyagi megjelenése nincs, ezért nem lehet megjeleníteni, csak az azt érzékelő lét-állapotot lehet valamilyen módon anyagivá, anyag által megjelenítetté tenni: Krajcsovics Éva legutóbb készült képei ezt kísérlék meg festészete már kialakított eszközeinek, gesztusainak alkalmazásával,

1 Krajcsovics Éva szóbeli közlése. (2020.XI.13.)

de egyben megújításával is. Mint hangkép vagy zenemű kottája, amely akkor is tovább emlékeztet a zengésre, amikor már nincs meg az élő hang forrása, a semmi érzékeléséből születő festészet különböző színei is előhívják az emlékezet és a szándék eredetét. Ebben a legutóbbi, nemrég kezdődött újabb periódusban nem Richard Wagner Tristanja zenéjének hangjai szólnak a háttérben, hanem Mozart és Vivaldi muzsikája erősíti, modulálja az inspirációt a festéshez. Megjelenik a fehér a fehéren, a háttérszínből alig elválasztható négyzetes felületek, csíkok, vonalak rejtett formái, a sárgák, a szürkék, kékek együttese, a vörösök a rózsaszínek mellett és együtt – mindezt visszafogott eleganciával, csendre hívó ragyogással.

Amiként a különböző rejtett lélekrétegek a semmi csendjében felnyílnak és megnyílnak a felismerés számára, hasonlóan a takart, fedett festékrétegek legfelszínére kerülő szín is kinyílik, megmutatkozik szemlélődésre invitálva, megfigyelésre várva. A látható festékrétegek mögött sok réteget szükséges megfesteni, hogy a legelső réteg színe valóban a festő elképzelésével egyezzen, vagy legalábbis megközelítse, hiszen az érzésen, belső látáson alapuló vágyott elérésére való törekvés nem mulandó. De éppen a vágyott akarásának köréből szükséges kilépni, hogy az adott szín a maga tökéletességében mutatkozhasson meg. A kontemplatív és a meditatív út visz közelebb vagy vihet el az üresség érzékeléséhez, ez magának a művészi alkotásfolyamatnak is útja, amely néhány festményen például sivatagi tájra emlékeztető színösszhangot hoz létre a különféle sárgák és fehérek egymásra hatásaként. Vagy az *Egy nap* című festmény vörösei és csak éppen jelzett vonalai, amelyek a bezártság és szabadság egymásnak feszülését mutatják a címnek ellentmondó átlagosság megcáfolásával. Az ennek nyomán és ebben a lét- és tudatállapotban születő festmények periódusa jelenik meg Krajcsovics Éva művészetében az utóbbi hónapokban.

Elmozdulások történtek az alkotói inspirációban is. Morandi és C. D. Friedrich mellett most előtérbe került számára Van Gogh és Agnes Martin festészete. Képeik, alkotói munkájuk, ars poeticáik inspiráló erővel hatnak rá gondolati, képzeleti síkon is: „Többet festek fejben, mint kézzel” – állítja játékosan, de ebben a metaforában megnyílik festészetének igazsága is, amely egyben az élethez és a léthez való viszonyának változásával párhuzamos. Eltűnt vagy megszűnt az a konkrét külső tárgy vagy dolog, amely inspirációt és emocionális erőt

jelentett a festmények megszületéséhez, az utóbbi időben „nincs olyan tárgy, ami igazán érdekelne, ... mostanában a színek hatnak rám szinte 'örület' intenzitással”² – mondja.

Ha elolvassuk Agnes Martin 1989-ben írt művészi önvallomás-esszéjét, amelyet *A szépség az élet misztériuma*³ címmel írt, sok hasonlóságot találunk Krajcsovics Éva művészetéről alkotott gondolataival, alkotói hozzáállásával, a festészethez, saját festményeihez való viszonyával és képi világával. Néhány mondat az esszéből, amely felvillantja a szemléletmód közös alapját: „Amikor a művészetre gondolok, a szépségre gondolok. A szépség az élet misztériuma. Nem a szemben, hanem az elmében található. ... A szépségre érzelmekkel válaszolunk. ... Minden műalkotás a szépségről szól; minden pozitív munka őt képviseli és ünnepli. Minden negatív művészet tiltakozik az életünk szépségének hiánya ellen. ... A kompozíció abszolút rejtély. Ezt az elme diktálja. A művész bizonyos hangokat vagy vonalakat keres, amelyek elfogadhatóak az elme számára, és végül azok megfelelő elrendezését”⁴.

Mindezekhez pedig egy teljesen új téma is feltűnik Krajcsovics Éva legutóbbi képein: az emberi alak megjelenítése a festményen; eddig csak tárgyakra utalt, most azonban két nagyobb méretű festményen egy-egy a nagy színfelületből egy másik alig megkülönböztethető színfelülettel jelölt emberi alak a bontakozik ki. Azt még a jövő dönti el, vajon folytatódik-e ez a tematika, vagy kivétel marad e két festmény.

Mert valóban: csak a színek maradnak néhány jelzésszerű vízszintes vagy függőleges vonallal, csíkkal, holott általában a figurálisból indulnak a színfelületekké alakuló képek – egy szobasarok, egy ablak, egy margitszigeti virágágyás visszképe, egy pillanatra látott utcakép emléke –, de az újabb és újabb színrétegek eltüntetik a figurát és a színek dinamikája, együttélése válik láthatóvá. Néhány képen a fehér vászon marad meg és képvisel önálló szint, hogy a mellette lévő nagyobb hangsúlyt kaphasson, ahogy például egy fehérekkel megfestett festményen, amelyen hívássá és meghívássá értelmeződik vászonfehéren jelzett ajtó körül a fehérek összjátéka. Ez az, ami szintén nagyon fontos a mű festője számára: hogy a színek kifejező ereje képes legyen megteremteni a kép témáját és tartalmát, értelmezését nézői számára. Vagyis nem öncélú vagy didaktikus

2 Krajcsovics Éva szóbeli közlése. (2020.XI.27.)

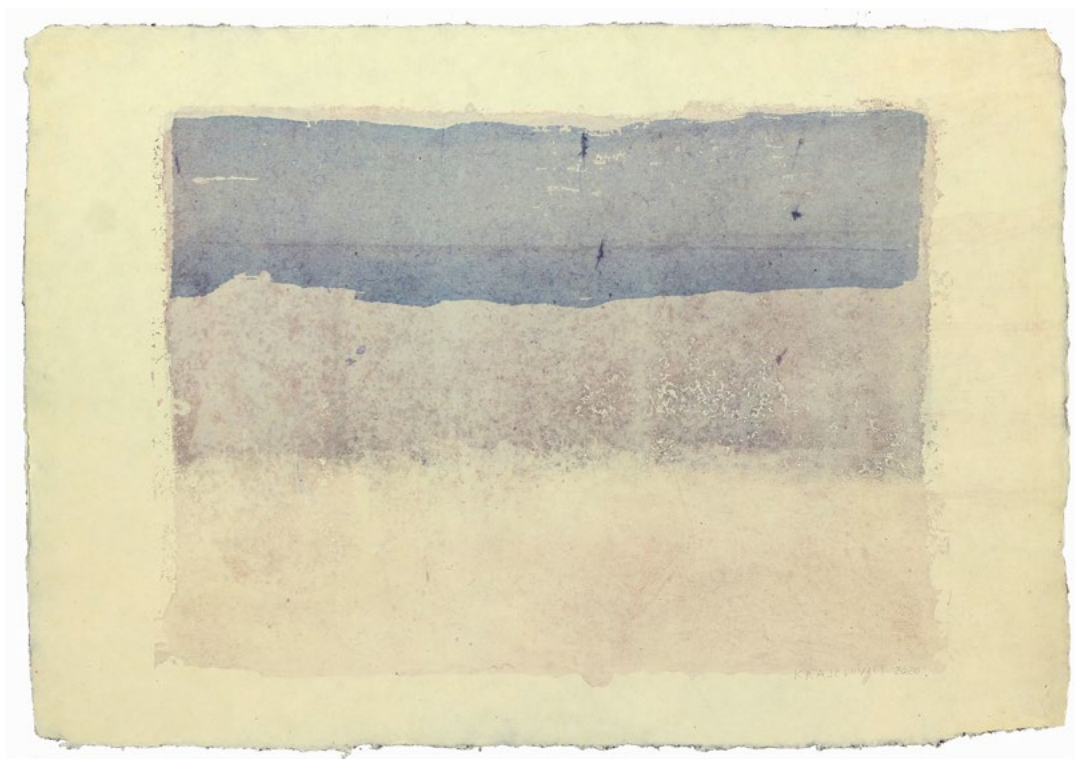
3 Agnes Martin: *Beauty is the Mystery of Life* – online: <https://www.artbook.com/blog-excerpt-agnes-martin-beauty-is-the-mystery-of-life.html> (2020.XII.02.)

4 Az idézett sorok saját fordításom.

szín-játékról van szó, hanem a színek értelemalkotó erejének kialakításáról, megmutatásáról.

A folyamatosan készülő *Levelek Van Goghoz*-sorozat festményei a visszafogott színek változatosságával mutatkoznak a 40x50 cm-es méretben készített egy-egy teljes vászonfelületet elfoglaló, Van Gogh festményeinek egy-egy sajátos színére vagy festményeinek hangulatára utaló felülettel. A színrétegek egymásra hatásaként a vászonfelülettől a legutolsó rétegig kialakított szín mind tudatos, mind intuitív alkotómunka eredménye spontán hatása mellett fegyelmezettségből eredő erőt is hordoz.

Martin Heidegger XX. századi filozófus teszi fel a kérdést: miért van a valami, mint inkább a semmi? E kérdést követő lehetséges kérdés: miért, hogy a valamit érzékeljük inkább, mint a semmit? A kettéválasztást azonban felülírja a valami és a semmi együttes léte, egybefonódása: mert a valami és a semmi együtt-létben van, szétválaszthatatlanul. Hiszen ki tudná, ki tudja önmagát az üresség betöltéseként érzékelni? Nem könnyű, hiszen gondolkodásmódunk általában két pólusra állítódott be az idők folyamán. Krajcsovics Éva önmaguk erősségében – önmaguk mértékében, arányaiban, igazolásra nem szoruló létükben – megálló festményei láthatóvá, vagy még inkább érzékelhetővé teszik a valami és a semmi egymást feltételező létét. Képein és képei körül pedig az ürességre utaló belső tágasság jelenléte erősödik fel, amelyet a minden fölösleges visszavonása teremt meg és tesz lehetővé. Ahogy alkotójuk belső világában oldódnak fel a rétegek a csend felé, hasonlóan festményei úgy tüntetik el a felesleges rétegeket, hogy a legtisztábbá váljon a látható, hogy megmutatkozhasson a kép felszínének tágassága és mélysége.



Krajcsovics Éva, Vízszintesek III. 2020, akvarell, 56x38cm

TABU ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET /Vizuális esszé/

[DOI 10.35402/kek.2021.1.5](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.5)

A közösségi média korában a vizuális cenzúra új formáját tapasztalhatjuk: egyfajta önszabályozó mechanizmust működtet, amelyben a csupasz női melleket továbbra is letiltják (Instagram, Facebook, Twitter stb.), kivéve, ha valamilyen betegséget illusztrálnak vele, vagy laktálásra „használják”, de ugyanígy blokkolásra kerülhet egy fenék vagy szeméremdomb közeli képe, ha az nem képzőművészeti termék, szobor vagy festmény. Bár képzőművészeti alkotás letiltására is van számos példa, például Gustave Courbet: *A világ eredete* című 1866-ban készült festménye. Ha belegondolunk, mennyire ellentmondásos fogadtatása volt a teljes aktok festményeinek a 19. században, akkor könnyű elképzelni, hogy milyen bátor és radikális volt Courbet a maga korában, amikor a világ eredetét festette, amely egy közeli képet mutat egy nő meztelen combjáról és szeméremdombjáról. A festmény a maga idejében teljesen forradalminak számított, mivel Courbet úgy döntött, hogy kinagyított női nemi szerv és meztelen test tulajdonosát nem mutatja meg, csak a törzsét ábrázolja. Az alkotás mai napig felháborodást kelt: 1994-ben a francia rendőrség eltávolította a könyvesboltokból azt a regényt, amelynek borítóján a festmény reprodukciója volt. 2011-ben a Facebook cenzúrázta az alkotást, letiltva azokat a fiókokat, amelyek képet készítettek a festményről. Egy másik példa Chris Ofili 1996-ban készült *A szent szűz Mária* című festménye, amelyet pornográf magazinból kiemelt női nemi szervek és fenékek vesznek körül. A festmény felhívja a figyelmet a faji sztereotípiákra és a bibliai alakok többségi „fehérségére” a nyugati ábrázolásokban. Azonban nem mindenki volt hajlandó kritikusan elmélyülni a festmény mögött rejlő jelentésekben. 1999-ben az alkotást a New York-i Brooklyn Múzeumban állították ki. Akkor Rudy Giuliani polgármester betegnek és undorítóknak nevezte az ellentmondásos művet. Néhány hónappal a kiállítás után egy látogató fehér festéket kent a festményre, azt állítva, hogy a kép istenkáromló.

A fotó, a videó és a film sokkal provokatívabb közvetítőeszköz, ha tabukról van szó, amelyeket továbbra is a valóság legközvetlenebb reprezentációs eszközeinek tekinthetünk. Emiatt az online

cenzúra az elmúlt évtizedben nagy hatással volt a különböző kultúrákban tabunak tartott témák művészeti megjelenésére is, és lecsökkentette azon művészek számát, akik olyan erős tabuk megjelenítésére vállalkoznak, amelyek még mindig túlságosan megosztóak ahhoz, hogy ebben a legálisan tabudöntő keretben, amelyet a művészeti kontextus megteremtett önmagának, szabadon „megvitassák” őket, mint például a változó testtel kapcsolatos tematikák: terhesség, szülés, betegség vagy halál. Ám idézhetném Balthus 1934-ben készített *Gitáróra* című festményét is példaként. A gitáróra a szóban forgó gitárt ábrázolja a padlón, míg a tanár megragadja a kiskorú tanulójának haját, és úgy érinti meg csupasz nemi szervét, mintha hangszer lenne, amelyen játszani szeretne. A pedofília e nyugtalanító ábrázolása felhördülést okozott, amikor Balthus első párizsi bemutatóján kiállították. Mivel annyira felkavaró és megosztó volt a fogadtatása, 1977 óta senki sem merte kiállítani. A múzeumok és a gyűjtők ugyan átadják egymásnak, de a mai napig ki nem állítják. A festmény tökéletesen alkalmas lenne arra, hogy elindítson egy jóval mélyebb diskurzust a pedofiliával kapcsolatban.

A fenti alkotásokat elutasító attitűd azért tekinthető egyfajta vizuális-morális prudériának, mert a mai társadalomban vizuális tabuként aposztrofált témák jelentős része nagyon régóta foglalkoztatja az alkotókat. A legtöbb tabutéma ábrázolása hosszú időn keresztül nem számított tiltottnak, elítélendőnek, ám a kereszténység sok tekintetben kettétörte ezt a szabadságot, és – bár úgy gondolhatnánk, hogy a megjelenített tartalmak explicit szabályozásának, korlátozásának ma már nincs realitása –, mégis a cenzurális folyamatok hatására módosult a társadalmi reakció, és elindul egyfajta inverz tabuizálási folyamat. A tabudöntő kortárs műalkotások – bár szándékaik szerint aktuális társadalmi problémákra, kérdésekre, elszigetelt jelenségekre is felhívhatják a figyelmet – csak kevesek, leginkább egy nagyon szűk réteg számára elfogadhatók, jellemzően intenzívebb az – olykor prűd – elutasításuk, mint befogadásuk, így ritka, hogy valóban társadalmi méretű diskurzust indítsanak el, ilyen például Cynthia Cervantes és Travis Gumbs

fotói a szülésről vagy Ines Doujak képzőművész szexualitást megjelenítő installációi.

Annak felismerése, hogy ezek a tabuk sok esetben már az őskortól kezdve elfogadott és kurrens témái voltak a művészetnek – illetve annak tudatosítása, hogy például a kereszténység előtti ókor nem bűnnek, hanem természetesnek tartotta a testiséget, s csupán a civilizációs folyamatok egyik „apró” következménye, hogy minderről szemérmesen hallgatnak a történelem- és művészettörténeti könyvek –, sok kialakult és rögzült gátlást vagy ellenérzést feloldhat a tanulóknak vagy hallgatóknak, így hatékonyabban, egy elfogadott társadalmi és kulturális folyamat részeként tudnánk róluk beszélgetni. A kiállított művek és ugyanazokban a témákban több művész alkotásainak együttese, újabb és újabb megközelítési formája lassan, egyenként megváltoztathatja egy-egy ember viszonyát a problémához, és mikrokörnyezetükben mikrodiskurzusokat indíthatnak el, akár meg is szüntethetnek egy-egy személyes tabut. Az oktatásban ezek a művészeti alkotások segíthetnék a verbalizációt, és kitűnő alapul szolgálnának a diskurzusok elindulásában, feltéve, ha az oktató eléggé felkészült a bemutatott társadalmi probléma vagy kérdés hátterében, naprakész az adott téma aktuális társadalmi státuszával kapcsolatos eltérő gondolkodásmódokban. Sem az internet, sem a kiállításokon látható tabudöntő alkotások nem elegendők ahhoz, hogy megszüntessenek beágyazott tabukat, mert önmagukban nem indítanak el érdemi kommunikációt vagy párbeszédet az emberek között. Az interneten lehetőségként felmerülő ún. személytelen csevegés nem valódi diskurzus. Ehhez face to face interakciókra, kulturált vitákra és érzelmi rezonálásokra van szükség. A tabuizált dolgokról nehéz beindítani olyan beszélgetéseket, amelyek feloldják a sokszor tájékozatlanságból, ismerethiányból fakadó félelmeket. Az illusztrációk, fotók, festmények ebben a folyamatban működhetnek hasznos elemként például az oktatásban.

Nyilvánvaló, hogy ez az írás nem kíván hozzászólni a Body and Culture által tematizált szociológiai, kulturantropológiai, pszichológiai, filozófiai diskurzusokhoz, inkább ideológiamentesen követi azt a művészettörténeti ívet, amely megmutatja a terhesség, szülés és szoptatás ábrázolásával kapcsolatos alkotói attitűdöket, s amely alapján rákérdezhetünk arra a társadalmi beágyazottságra, hogy az átdigitalizált hétköznapijainkban miért tekintjük ezeket a tematikákat még ma is vizuálisan tabusítottnak.

Az alábbiakban részletesen bemutatott művészettörténeti alkotások lajstroma egyrészt alá

kívánja támasztani azt, hogy a képzőművészet régóta alkalmas eszköz a tabusított, kényes, vagy keletlen tematikák felszínre emelésében, az ezekkel kapcsolatos esetleges szorongások lazításában. Másrészt rámutat arra, hogy bizonyos szempontból értelmezhetetlen ezen témák vizuális tabusítása. A részletesebben bemutatott terület az anyasággal összefüggő állapotok és cselekvések ábrázolására koncentrálna – a terhesség, szülés és szoptatás szentháromságára –, melyeken a kommunikáció, a megértés, a példák révén szükségképpen esélyessé váló belátás immár hosszabb ideje „belülről fakadó” igénye mind az alkotói, mind a megjelenítő, mind a befogadói oldalak közötti kommunikációnak.

Terhesség

Terhesség. Egyetlen szónak kell megragadnia annyiféle állapotot. Van korai terhesség, a változás különös, titkos tudásával. A hányinger, a kimerültség, annak megértése, hogy a szaporodó sejtek lencse, mogyoró, szilva alakúra formálódnak; a vetéltől való félelem (vagy remény); a szívverés furcsa, diadalmas hangja – ez az első kézzel fogható jel egy lénytől, aki azt sugallja, hogy kilenc, hét, hat hónap múlva ott lesz, hogy igényt tartson az anyára. És mindeközben a test az első hónapokban változatlan marad. Aztán hónapokkal később megjelenik a változás és a fájdalom, a rúgások, a test deformáltsága, az érzelmi instabilitás.

A képzőművészet története nem bővelkedik a terhes nő képi megjelenítésében. Valójában csak a 19. század végétől kezdi a téma foglalkoztatni a festőket, szobrászokat – elsősorban a női képzőművészeket. A 20. század hatvanas-hetvenes éveitől egyre több képzőművész nő foglalkozik a női identitással – vagy önreflexióként mutatja be, hogy mit gondol a terhességről, mint kizárólag női, biológiai állapotról. A női test, a női szexualitás, a női nemi szerv mellett a korábban tabunak számító jelenségek – így a menstruáció, szülés, öregedés – között a terhesség is fontos témává vált. A női szerepekkel kapcsolatos klisék lebontása a cél (például Kiki Smith, Helen Chadwick, vagy a magyarok közül Drozdik Orsolya).

Egyes kutatók szerint a Kr. e. 27.000–22.000 között készült ún. „Vénusz”-szobrocskák erőteljes és hangsúlyos nemi attribútumaikkal vélhetően termékenyszerszimbólumok, valamint terhes nők jelképei. A legismertebb a gravetti kultúrában készült, Bécsben kiállított Willendorfi Vénusz és Grimaldi

Vénusz. Mindkét szobor egyben a szoptatást is szimbolizálja, elsősorban mint hétköznapi, természetesnek vett tevékenységet.

Az egyiptomi mitológiában Ízisz védte a terhes nőket a gonosz varázslás ártó hatalmától, és enyhítette a menstruációs fájdalmakat. Ízisz hurokban végződő vörös amulettje – amely az istennő vérét szimbolizálta – emberalakra hasonlított, ezt viselték a terhes nők. Állapotos nők ábrázolása az egyiptomi művészetben nagyon ritka, leginkább edényeken látni, de ismert egyiptomi isten Tauret, aki a terhes nők oltalmazója, és szintén a termékenység szimbóluma, s akinek képmását amulettként viselték a szülni készülő asszonyok.

A görög mitológiában Zeusz, halandónak álcázva magát, Szemelé thébai királylány méhébe rejtette Dionüszoszt. Amikor Dionüszosz beavatási kultusza elterjedt Rómában, Szemelét gyakran ábrázolták.

A keresztény művészetnek nem témája a terhesség, csak a szülés, születés, leginkább Jézus vagy Mária születése. Mégis rendkívüli szépségű terhes nőábrázolásokat ismerünk, közülük is talán a legismertebb MS Mester 1500-ban készült *Vizitáció* című festménye (Mária látogatása Erzsébetnél). Nem a terhességen van itt sem a hangsúly, hiszen Mária és Erzsébet ábrázolásában, fiaik – Jézus és Keresztelő János – születése előtti találkozásán van a hangsúly. A vizitáció témáját nagyon gyakran feldolgozták – Rogier van der Weyden 1430 –, de a terhességüket vizuálisan nem hangsúlyozták.

A mai napig tartó vita, hogy Jan van Eyck *Arnolfini házaspár* (1434) című festményén – mely az európai nem szakrális művészetben az első házaspár-ábrázolás – a nő állapotos-e vagy sem. A korban divatos bő ruházat eltakarja testének formáját, így nem adható egyértelmű válasz, ahogy a németalföldi testideálról sincs tiszta képünk.

A 18. századtól egyre gyakoribbak lesznek a szerelmi házasságok. A 17–18. században az ideális feleség az, aki sok gyereket szül. A szülés fontossága – magát a szülést nem tartják rejtegetnivalónak – növeli az érdeklődést a női test iránt, terhes és szülő nőket mégsem ábrázolják a képzőművészetben, leginkább a népszerű és idillt ábrázoló gyermekét tápláló anya-ábrázolások vannak többségben, amelyek egy része a gyermekhalandóság csökkentése érdekében, propaganda céllal született.

1906-ban festette Paula Modersohn-Becker, a korai expresszionizmus német képviselője *Őnarckép a hatodik házassági évfordulón* című festményét. Leplezetlen magabiztossága, meztelen, változni

készülő testének felfedése, kirívó tekintete és a terherrel megáldott test és állapot vizuális idealizálásának megtörése. Maga a realitás. Természetes szexualitása eltér az eddigi ábrázolásmódoktól, hiszen a terhet viselő nő állapotára és nem kisugárzására koncentráltak az alkotók. A terhesség és a szexuális vágy egyidejűségének explicitté, transzparenssé tétele a 20. századig tabu volt az európai festészet történetében.

A 20. század elején Gustav Klimt szimbolista festő is megörökített terhes nőt. 1903-ban festett *Beethoven-frízén* látható meztelen hassal (félakt) egy várandós, vörös hajú asszony (*Remény I.*), körülötte halál és betegség. Van elemzés, amely szerint egy prostituált látható a képen. A terhes nő bizakodva hátat fordít a halálnak, a mögötte sorakozó halottaknak. A *Remény II.* (1907–08) képén a terhes nő hasát dekoratív ruha takarja, ölen egy halálfej ül. Melle csupasz, szemét lehunyja, kezével óvó, figyelmeztető mozdulatot tesz. A freudi analízis és a kortárs bécsi filozófia alapján mindkét festményt a férfiak matriarchátustól való félelme kifejezéseként értelmezik; úgy vélik, hogy Klimt a terhes nőkben a nők hatalmát hangsúlyozta a férfiak felett. A tabutéma Klimt által reprezentált feloldása – elsősorban a *Remény I.*-ben – a meztelen terhes test megfosztása a kiegyensúlyozottságtól, a félelem és veszteség, halál és vetélés lehetőségének „felvetésével”.

Alfred Kubin osztrák grafikus *A termékenység* (1901) című grafikáján hatalmas hassal terhes nő fekszik egy veremben, amelynek alakja női nemi szervre emlékeztet. A szenvedő meztelen terhes testre embriók hullanak, meglehetősen szürreálisan. *A tojás* (1901) című rajzán a fiatal meztelen nőnek hatalmas tojás alakú hasa van, valószínűleg terhes (a tojás minden kultúrában a termékenység szimbóluma).

Egon Schiele *Terhes nő és a halál* (1911) című festményén, mint a cím is mutatja, sok más művéhez hasonlóan összekapcsolja az életet és a halált. Schiele festett, rajzolt terhes nőket, meztelen újszülötteket, anya-gyermek sorozatot; egy nőgyógyász megrendelésére terhes nőket örökített meg, többségüket tárgyilagos módon. A *Halott anya* (1910) című festménye mintha különös előérzet lenne: felesége ugyanis első gyermekükkel volt terhes, amikor meghalt – három nappal a fiatal festő halála előtt.

Otto Dix német expresszionista-realista festő 1930-ban, majd 1931-ben festette a *Várandós nő* című képeit; a meztelen állapotos test idealizálástól mentesen, arctalanul hatalmasodik a néző előtt.

Lucian Freud által 1960-ban festett *Terhes lány* bepillantást nyújt Bernadine Coverley – Freud

akkori szeretőjének – egyik legintimebb állapotába: a közös gyermeküket viselő fiatalasszony megduzzadt emlőinek ábrázolásával.



Lucian Freud: *A terhes lány*. 1960–61.

Az 1960-as években Pierre Bourdieu francia szociológus egy kutatás keretein belül megkérte a résztvevő embereket, hogy kommentálják egy terhes nő fényképét. A válaszadók többsége úgy vélte, hogy egy terhes nő képe nem lehet szép, és rendkívül taszító lenne a nappali falára akasztani, vagy „művészetnek” nevezni.

A hetvenes évektől megszorodnak a terhesnő-ábrázolások kifejezetten tabudöntési célból, kiállva a női identitásnak, a várandósságnak, mint természetes állapotnak felfogása mellett.

Louise Bourgeois francia-amerikai művész központi témái közé tartozik a szex, a női test, a gyermekkori traumák és a terhesség. Terhes nő szobrait különböző anyagokból készítette (textil, kő), némelyik kifejezetten a prehisztorikus kultikus női szobrokra utal. Kései, 2007-ben gouache technikával készített képe a *Terhes nő* címet viseli. Számos szobrának, akvarelljének, színes grafikájának témája a terhes nő. Az egyik vörös műanyag szobron a nő hasa égővörös (tűz-, szerelem-, vérszimbólum), a hasfal átlátszó, melyet az anya gumikesztyűs kézzel érint meg. A szobor abszurdításában is megható, erős érzelmi hatásokat kelt. Művein megjelenő terhes nők rendkívül erőteljesek, realitásuk ellenére





Balra, Marcus Gheeraerts II, *Portrait of a Woman in Red* (1620) ©Tate.

Jobbra: Beyonce in 2017. Photographed by Awol Erikzu.

expresszívek, szürreálisak; Louise Bourgeois oly módon foglalkozik a terhesség állapotával, ahogyan korábbi korok művészei nem tudtak/akartak.

A hiperrealista Ron Mueck Angliában dolgozó ausztrál művész kedvelt témája az anya–gyermek kapcsolat és az idős korosztály ábrázolása. *Térhes nő* című monumentális szobra, amely felnagyítva szembesíti a nézőt a terhes testen kialakult változásokkal, a National Gallery of Australia egyik leglátogatottabb alkotása.

Damien Hirst nemzetközileg is elismert angol konceptuális művész, festő – akinek központi témája a halál, az elhullott állatok – az angliai Devon kikötőjében egy 20 méteres bronzszobrot állított fel: egy terhes nő mérleggel és karddal a kezében; a szobor egyik felén jól látható a terhes nő belső anatómiája, a magzat, az izmok és a belek elhelyezkedése.

Alice Neel kitűnő pszichológiai érzéssel festi meg azt a feszültséget és nehézséget, amely az egyébként gyakran idealizált várandósságot jellemzi. Ugyanilyen érzékenységgel és természetességgel ábrázolja az anya–gyerek kapcsolat problémáit, dilemmáit, az őszinte, odaadó szeretet kérdéseit boncolgatva.

Marc Quinn angol művész – aki több tabudöntő témával is szívesen foglalkozik – 2005-ben Londonban, a Trafalgar Square-en felállította a kar és láb nélkül született Alison Lapper művésznőt terhesen

ábrázoló fehér márványszobrát. A fogyatékos test sokkoló látványa a mai napig elutasításba, ellenállásba ütközik (2012-es nyári paralimpia megnyitó ünnepségén is bemutatták). Quinn-t leginkább az ember saját testével való kapcsolata foglalkoztatta, számos testi fogyatékkal, végtaghiánnyal született embert ábrázolt; a maga testének változásait, torzulásait, romlását is évről évre megfestette.

2005-ben a Kogart Ház fotó- és videoművészeti kiállításán volt látható Monika Mamzeta lengyel művész terhes korpusza. *„Ha felnövök, szűz leszek* című fotóinstallációjának (2003) félmeztelen, margaréta-koszorút viselő, terhes korpusza a keresztfán egyszerre próbál eleget tenni a katolikus elvárásoknak, a hagyományos női »szentháromság« (szűz-anya-hitves) abszurdításának» (Iványi 2005:9).

2006-ban a Platán Galéria állította ki a német Leonie Altendorf *Anyák* (2004) című művét: az egyik egy meztelen terhes nő, aki alszik, hatalmas, szoptatásra készen álló sötét mellbimbókkal, a másik egy széttárt lábbal ránk meredő terhes nő.

2013-ban Szombathelyen az Agora Pincegalériában Dénes Nóra hatalmas hasú terhes nőt állított ki, akit hátulról átölel egy fiatal férfi. Otto Dix- és Egon Schiele-parafrázis, ironikusan, groteszken.

2014 júliusában Carrie Preston angol képzőművész Angliában, Cornwallban terhes nők meztelen hasára különböző színes jeleneteket festett: csendéleteket, ikreket az anyaméhben.¹

1 <http://www.viralnova.com/painted-pregnant-bumps/>

2020 januárjában nyílt a londoni Foundling Múzeumban egy monumentális kiállítás, amely a terhes nő testének ábrázolását tárja fel az elmúlt 500 év portréin keresztül.

Szülés

A szülés mindig is problematikus témája volt a művészetnek: félelmetes és borzasztó, egyedi és egyetemes, túl személyes és túl monumentális ahhoz, hogy képi formába öntsék. Noha az anyaság körüli témákkal számos kortárs művész foglalkozott, a világba lépésünket mind a művészek, mind a kurátorok nagyon elhanyagolták. A serdülőkortól kezdve a nőket arra kondicionálja a társadalom, hogy féljenek, szorongjanak a terhességtől és a születtől, és a vizuális információk hiánya vagy szükségessége csak fokozta ezeket a félelmeket.

A gyerekülés misztériuma egyben az élet szentségét is jelenti. A szülés a prehisztórikus kultúrákban spirituális aktus volt: múlt, jelen és jövő összekapcsolása² és bizonyos értelemben a világ népességének még mindig jelentős hányadát kitevő kultúrákban ma is az. A különböző vallásokban is fontos szerepet tölt be a szülés, születés mozzanata (például azték Születés-istennő, Jézus születése, Buddha születése). A teremtésmítoszokban az isten vagy istenanya teremti, vagy szüli meg az első embert, emberpárt (például Ádám és Éva teremtése). Ahol ma is vannak még újjászületési rituálék, a mítoszok fontos részét alkotják (Eliade 1999).

Az őskori művészetben a szülés ábrázolásakor gyakran nemcsak a szülő nő látszik, hanem az életet adó istenség is. Egy óegyiptomi reliefen Kleopátra születését öt asszony segíti, egyikük kezében az élet kulcsa, az „ankh”. Az egyiptomiaknál a termékenység, szülés, anyaság, női nem istennője Ízisz, ezért a gyermekáldásra váró nők is, a szülő nők is – hogy enyhítsék a szülési fájdalmakat – az ő amulettjét viselték.

2600 évesnél is idősebb etruszk fekete kerámia-töröredéket találtak Olaszországban, melyen egy szülő nő látható: guggol, egyik kezével támaszkodik, két lábát szétterpeszti, és már kilóg belőle a csecsemő feje, valamint testének egy része, a vállai. Valószínű, hogy ez a szülés legkorábbi megjelenítése a nyugati művészetben. A szülésábrázolások ritkák a prehisztórikus és az archaikus kultúrákban, de a görög és római művészetben is.

A görögöknél³ a szülő nőt párnázott székre ültették, miközben egy másik nő karjára támaszkodott, a szülésznő/bába előtte guggolt a földön, és úgy várta, hogy a kipottyanozó babát elkapassa. Gyakran ábrázolják a görög vázáképeken a bölcs, okos, szűz Pallasz Athéné születését, aki Zeusz fejéből pattant ki, tehát nem egy nő szülte a hagyományos módon (lásd például Kr. e. 560–550, Haifa, Egyetemi Könyvtár).

A középkorban a szüléskor a férfiaknak el kellett hagyniuk a házat, csak a segítő nők lehettek jelen a szülésnél. A Jézus születését ábrázoló festményeken legtöbbször Mária egyedül hozza világra gyermekét, olykor angyalok pótolják a segítő asszonyokat. A keresztényeknél a szülést megkönnyítő imákat illusztrálva, kódexekben őrizték (például *Pray-kódex*).

A 18–19. században nagy jelentőségű ünnepi eseménnyé vált a szülés. Megmaradt a kezdetek, az archaikus kultúrák óta, hogy a szülés az új élet, az új kezdet szimbóluma.

A képzőművészetben évezredek át inkább a születés volt a téma, nem a szülés. Felsorolhatatlan, hogy a kora keresztény művészettől a 20. századig hányféle anyagban, méretben, kivitelezésben örökítették meg Jézus születését; ez talán a leggyakoribb téma a keresztény művészetben. Az 5. századtól egyre többször ábrázolták Mária és Keresztelő Szent János születését is, ezek azonban nem a szülés megjelenítései, csak az anyát és az újszülött csecsemőt látjuk együtt.

A 15–16. századi festményeken részletesen bemutatják – a vallási téma ürügyén –, hogyan zajlott a szülés eseménye a családokban, megismerhetjük a szülőszobai környezetet és a szülési szokásokat is. A gyermekágyas nők meglátogatása és megajándékozása fontos társadalmi esemény volt – így a reneszánsz Madonna-képek sokaságán mutatják be ezt is. Ugyanakkor a reális orvosi, bonctani rajzok is megjelennek, a legismertebb Leonardo műve az anyaméhben fekvő magzatról.

A pásztorok imádása és a háromkirályok is rendkívül népszerű téma: a pásztorok vagy a háromkirályok meglátogatják Betlehemben az istállóban Máriát, Józsefet és az éppen megszületett kis Jézust (Giotto, Botticelli, Dürer, El Greco, Rembrandt, Rubens, Gerard van Honthorst, Georges de la Tour). A csecsemő már megszületett, de mindez visszautalás a szülésre is. A Madonna-képeken az ablak Mária szüzességének a szimbóluma, a

² [http://www.origo.hu/tudomany/élet/20020103szulesi.html](http://www.origo.hu/tudomany/elet/20020103szulesi.html)

³ <http://napidoktor.hu/blog/babahaz/babavaro/hogyan-jutottunk-el-az-apas-szulesig-1-resz/>

keresztény művészetben egyben a szülést és a születést szimbolizálja.

A keresztény szentek közül Szent Erasmus püspök a vajúdó nők védőszentje, Szent Gerard pedig a gyerekszülés itáliai védőszentje. Ugyancsak a szülő nők védőszentje Noblati Szent Lénárd, az áldott állapotban lévő és a szülő nőké pedig Antiókhiai Szent Margit. Ritkán jelenítik meg őket a keresztény képzőművészetben, akkor sem a szüléssel kapcsolatban.

A 20. századi, a női nemhez tartozó képzőművészek közül a mexikói Frida Kahlo a szülést és a vetélést is megfestette meg nem született gyermeke emlékére. Szinte valamennyi műve önéletrajzi ihletésű, így természetesen ezek a témák is. 1932-ben festett *Születésem* című képén egy fehér lepedővel letakart ágyon fekvő szülő nőt örökített meg életűen. A nő felsőteste és feje fehér lepedővel letakarva, szétvetett lába közt a hüvelyéből épp előbújó magzat feje és nyaka látható, körülötte vérfolt. Az ágy felett a falon egy idősebb nő portréja: három generáció együtt. A *Henry Ford kórház, avagy A repülő ágy* (1932) című festményen egy meztelen nő vértócsában fekszik az ágyon, a vetélést szimbolizáló

halott magzat a köldökszinóron lógva ott lebeg a szenvedő asszony ágya körül. *Mózes* vagy *A teremtés csírája* (1945) című képén alul a folyóba kosárban kitett gyermek, felette egy óriási méhben fekszik a szülőcsatornába fejjel beforduló – születésre kész – csecsemő, fölötte tűző nap, körülötte ismert emberek, vallásalapítók, politikusok portréi. Mindhárom kép tabudöntő az addigi tematikával, ábrázolási szokásokkal, képi hagyományokkal szakító és szembeforduló.

Ron Mueck korábban is említett ausztrál hiperrealista szobrász 2000-ben készült *Baby* című, vegyes technikával készült műve egy óriási meztelen újszülött fiút ábrázol. 2003-ban készült a *Baba feje*, 2002-ben egy életnagyságú újszülött pólyába csavarva, fejét párnára hajtva, 2006-ban *A Kislány* újszülött, még rajta a köldökszinór egy része, teste véres, nyálkás. 2002-es *Születés* című munkája szülés utáni meggyötört arcú nőt formáz meg, s meztelen testén a még véres, kékes-vöröses bőrű újszülöt-tel, aki még a köldökszinórral kötődik hozzá. A nő nemi szerve lucskos, megviselt. Az asszony könnyes szemmel, inkább idegenül, mint szeretettel figyeli



Ron Mueck: *Születés* (2002)

gyermekét, nem érinti meg, karját mereven maga mellett tartja. Ha nem is sokkoló, de megdöbbenő és meglepő a látvány, mely mentes a szokásos „örömteli állapot” kliséktől.

Monica Sjöö svéd festő, író, radikális feminista gyakori témája a női test és a születés. Gyakran reprodukálják a *God Giving Birth* nagyméretű képét – amelyen a negroid vagy polinéz, mindenesetre nem európai vonásokat mutató, igen plasztikus arcú, nagy mellű nő állva szüli meg gyermekét, akinek a feje már kint van szülőcsatornából, szétvetett lába között. A háttérben csillagok a sötét égen, alul a Föld félgömbje. Más festményei is, de a szüléshez kapcsolódók különösen tele vannak archaikus utalásokkal.

2012. október 25-én Marni Kotak amerikai művész New Yorkban, a brooklyni Microscope Galériában a nyilvánosság előtt szülte meg a fiát, *The Birth of Baby X*-nek nevezte el a performanszt; másnap a *Washington Post*-ban fotók jelentek meg az eseményről.

Szoptatás

A nyilvános szoptatás iránt megnyilvánuló jelenlegi kulturális magatartásformák a várandóssághoz való múltbeli viszonyra emlékeztetnek. Volt idő, amikor nem illet nyilvánosan beszélni a másállapotról, és azok az asszonyok, akik éppen a „családalapítás útján haladtak”, nem mutakozhattak nyilvánosan.

Az utóbbi időben egyre sűrűbben kerül a társadalmi diskurzusok körébe a nyilvános szoptatás kérdése. Azok, akik ettől a látványtól felháborodva elfordulnak, rendszerint rengeteg „gondos” ötletet sorolnak arra vonatkozóan, hogy ezt az intimnek tartott „együttlétet” hogyan és hol lehetne kevésbé nyilvánosan végezni: „Takarják le magukat takaróval”, „bújjanak el egy nyilvános WC-be, esetleg egy bokor mögé”, és hasonlók.⁴

Ezzel szemben például Skóciában 2005 óta törvény tiltja a szoptatás megakadályozását nyilvános helyeken, és megbüntetik azokat a cégeket, szervezeteket, amelyek megsértik a szabályozást (ettől is az anyatejjel táplálók számának növekedését remélik).

A terhes nők és a szülés, a szülő nő ritkább képzőművészeti ábrázolásaihoz viszonyítva évezredek óta meglepően sok az olyan festmény, szobor, melynek témája a szoptatás, még a keresztény művészetben is.

A természeti népeknél, a paraszti kultúrákban természetes volt a szoptatás, amely aktusra a föld energiáinak a csecsemőbe juttatásaként tekintettek. Az anyaistenségekről alkotott elképzelések egy isteni tehén vagy tehénfejű/fülű nő figurájából indultak ki, akik az isteni és királyi gyermekeket táplálják tejjel. A korai ábrázolásoktól kezdve a szoptatás összekapcsolódik az anyaság misztériumával (Lafferton 1997).

Egyike a legrégebbi szoptatásábrázolásnak a Kr. e. 4. évezredből származó, meztelen nőnemű alakot formázó, hüllőszerű szobor, amely egy szintén hüllőszerű csecsemőt szoptat. „Ilyen és ehhez hasonló női figurákat a házakban tartottak, ill. sírokba helyeztek, mint az alvilági anyaistennő képeit, aki az életet adja és fenntartja, és vélhetően az alvilágba jutott lelkek esetében is fontos szerepet játszik. Az ősi Mezopotámia »szimbólumtárában« a hüllő – leginkább a kígyó – a leggyakoribb khtonikus kép: az Ubaidi periódus ilyen szobrai két dolgot kombinálnak: a Nagy Anya meztelen alakját, aki életet ad és táplál, a kígyóéval, aki az újjászületés jelképe. Itt ráadásul a tápláló aspektust hangsúlyozták ki a szoptatott csecsemővel” (Rónay 2012:21).

Ismert a Kr. e. V. évezredből a kígyót szoptató, Urból származó (Babilon) istennő terrakottaszobra (London, British Museum). A profán és a vallás között félúton vannak azok a Kr. e. 1900–1800-ból származó ábrázolások, amelyeken a földön ülő nők mellüket nyújtják a szoptatandó gyermeknek. Az Újbabiloni Birodalomból (Kr. e. 731–539) már számos szoptató nőt ábrázoló szobor ismert (például isztambuli Archeológiai Múzeum).

Egyiptomban a dajkák szoptatták a fáraók gyermekeit – „az uralkodói dajkát olyan becsben tartották, hogy saját gyermekeit a fáraók tejtestvéreként különleges tisztelet övezte. A történelem legrégebbiről ránk maradt teljes törvénygyűjteményében Hammurapi babiloni király kitért a szoptató dajkákra is: ha bebizonyosodott, hogy egy szoptató dajkára bízott fiúgyermek meghalt, majd a dajka egy idegen gyereket csempészett a helyére, büntetésként levágták a mellét” (Doolan 2010:36). Egyiptomban már a predinasztikus szobrászatban elterjedt ez a téma: a gyermekét szoptató nő a termékenységet szimbolizálta, és egyben a védelem szimbóluma is volt. Ízisz például népszerű és meghatározó istennő volt, az élet, az üdvösség, a termékenység, az isteniség megtestesítője, a hitvesi hűség, a nőiesség, az anyai gondoskodás mintaképe. „Az egyiptomi művészetben a királyt – aki Hórusz megtestesülése – három alkalommal ábrázolják úgy,

⁴ <http://www.babanet.hu/gyerek/szoptatas/te-vacsoraznal-egy-veceben/>

hogy az istennő táplálja: születésekor, koronázása-kor, és halála után az újjászületésekor. Az isteni tejnek köszönhetően válik igazi istenné” (Hársvölgyi 2007).⁵ Íziszt a rómaiak is tisztelték, ő a mintaképe a keresztény Mária a gyermek Jézust szoptatja képtípusnak (Isis lactans – Maria lactans).

A görögöknél és a rómaiaknál is legtöbbször rabszolganők szoptatták a csecsemőket, így biztosítva a nők folyamatos készenlétét a megfogadásra (Doolan 2010). Az archaikus kortól kezdve készültek szoptatónő-ábrázolások, terrakottaszobrok, házi használatra is. Kr. e. 2000 körül még álló nőalakok, a Kr. e. 6–4. században már ülő mészkőszobrok voltak jellemzők.

A rómaiak saját államuk alapítását Mars fiaihoz, Romulushoz és Remushoz kötik, akiket egy nőstényfarkas szoptatott. A jelenetet ábrázoló szobrot számtalan bronzmásolatban terjesztették a birodalomban. A rómaiaknál alakult ki a Caritas Romana (római szeretet) képtípus, amelyen egy fiatal anya szoptat egy öregembert. Eredete egy mítosz: Pero titokban szoptatta bebörtönzött apját, Cimont, nehogy éhen haljon. A jelenet egy pompeji freskón látható az 1. századból. 1550 körül a reneszánszban is nagyon népszerű ez a téma, számos ismeretlen művész jeleníti meg domborművön a szoptató fiatal nőt és az öregembert.

A keresztény művészetben már a 2. századi katakombafestészetben megjelenik a gyermek Jézust szoptató Mária alakja – még erősen érződik az egyiptomi Ízisz és a görög terrakottaszobrok hatása. A római Priscilla katakomba festményein a csecsemő meztelen. Az ábrázolások realisták, hiszen még nem volt szigorú kánon és ikonográfiai rendszer.

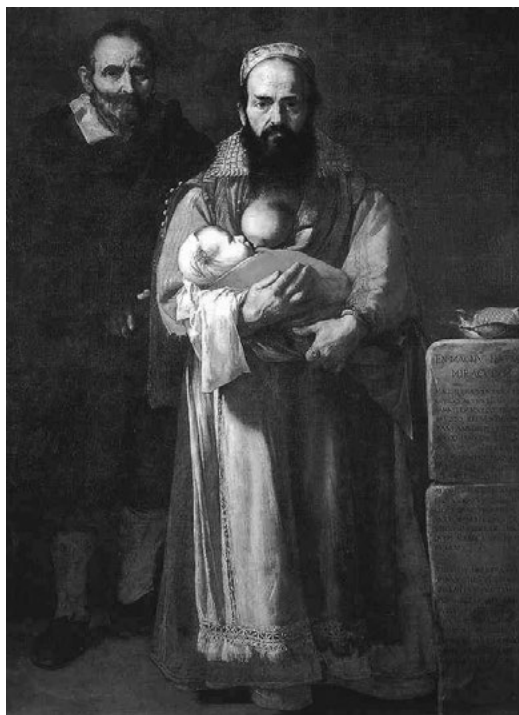
A 7. századi kopt keresztény festményeken egyértelműen látszik, hogy a gyermekét szoptató Mária képi elődje a gyermek Hóruszt szoptató Ízisz.

A középkorban terjedt el a Szoptató Madonna (Virgo Lactans) képtípus. „Mária teje”, mint csodátévő szer vallásos tisztelet tárgya lett. 1100 körülről a sínai Szent Katalin-kolostorból, a 13. századból a velencei San Marco-templomból ismerünk egy-egy szoptató Mária-ikont. Ravennában a Museo Nationalében több mint 40 db. 15–18. századi szoptató Mária-ikont őriznek. A téma a 15. századi flamand festők körében is népszerű: saját városukat, saját környezetüket mutatták be a téma ürügyén, és a Mária-modellek is flamand asszonyok voltak.

Felsorolhatatlan, hogy mennyien foglalkoztak a témával, emiatt csupán néhány jelentősebb alkotást

említek: Pietro Lorenzetti (1324/25), Jan van Eyck (1436), Jean Fouquet (1453), Leonardo da Vinci (1490/91), Michelangelo domborművei (1490), Antonio da Correggio (1524). A magyarok közül a 20. században például Medgyessi Ferenc, Kovács Margit, Perlrott-Csaba Vilmos. Néha egészen meglepő archaikus változatot is találhatunk keresztény templomokban, például a magyargyerőmonostori templom gótikus szentélyében kígyókat szoptató madártestű lányt ábrázolnak egy domborművön.

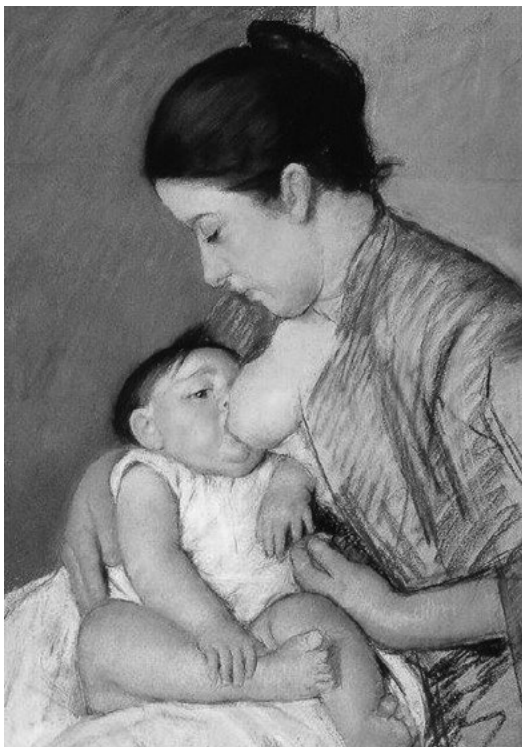
Többféle tabutémát is feszeget Jusepe de Ribera *Szakállas nő* című, 1631-ben készült festménye, amelyen egy szakállas, külső jegyeiben egyértelműen férfialak szoptatja a melléhez szorított gyermeket. A leírásokban található magyarázat szerint az androgén hormonok túlzott termelődése miatt lett szőrös a 37 éves nő.



Jusepe de Ribera: *A szakállas nő*. 1631

Az impresszionista Renoir (1886) és Mary Cassatt (1906) már nem szentképként festi meg a témát, hanem anya-gyermek természetes kapcsolatuként. A szoptató nő már nem szakrális téma, hanem nagyon is e világi, ahogy a témához például Paula Modersohn-Becker, Glatz Oszkár vagy Tihamér Lajos nyúl.

⁵ <http://docplayer.hu/985625-2012-samhain-xii-evfolyam-7-szam.html>



Mary Cassatt: *Anyaság*. 1890.

Frida Kahlo önmagát festi meg csecsemőként *A dajkám és én (Szoptatás közben, 1937)* című alkotáson.

A kortárs művészetben nagyon szép, emberi fotósorozat Kristie Robin brit-columbiai fotóművész sorozata a gyermekét szoptató anyáról. A már korábban is említett Monica Sjöö svéd festő, radikális feminista többször megfesti a szoptatást is, rendszerint kozmikus jelképekkel a háttérben, utalva a szoptató Máriára is.

Marni Kotak performanszművészlől a szülés kapcsán már esett szó, amikor húsz fős nézőközönség előtt, egy New York-i művészeti galériában hozta világra kisfiát, majd ugyanebben az évben, 2012-ben szintén egy galériában művészeti attrakcióként nyilvánosan szoptatta gyermekét. Több nagyméretű képen örökítette meg önmagát és gyermekét a nagyközönség szerint intimnek tartott helyzetekben.

A hatvanas években itthon még készültek szocreál köztéri szobrok a szoptató anya témakörben (például Medgyessi Ferenc vagy Mikus Sándor munkái), de a téma nem igazán foglalkoztatta a kortárs művészeket.

A videoművészetben a test, az intimitás, a szexualitás kiemelten fontos téma már a hatvanas-hetvenes évektől kezdve (például Carolee Schneemann

művein), de a szoptatás csak ritkán jelent meg, és a képzőművészetben a mai napig mellőzött téma. A jelenlegi társadalmi normákhoz köthető szociológiai értelmezések mellett ideális kiindulópont lehet a még mindig mélyen beágyazott, patriarchális világnézet, a szülést kórházi kezelést igénylő betegségként kezelő többségi attitűd, valamint az a tabugeneráló viszonyulás, amely a szülés közben transzparenssé váló – olykor szélsőséges – érzelmi megnyilvánulást nemkívánatosnak, csaknem szégyellnivalónak minősíti.

Miért is tabu..., hogyan tabu?

A tabu jelentésének változatos definíciói közül ebben a kontextusban két megközelítés tűnik relevánsnak. Az egyik szerint „a tabuk rendszert olyasmire vonatkoznak, amit tilos megtenni, kimondani, érezni, tudni és érinteni, miközben megtehető, kimondható, érezhető, felismerhető és megérintható volna. A tabuk határokat jelölnek ki a cselekvés, a beszéd és a gondolkodás számára” (Kraft 2004:10). A másik Jevons munkáját idézi, amely szerint a tabu lényege az, hogy a priori, az-ahogy tapasztalati ellenőrzés nélkül nyilvánít bizonyos dolgokat veszélyesnek (Jevons 1897:348, saját fordítás). Mindkét értelmezésben benne van az a kulturális hagyomány és konzervativizmus, amely a tiltott dolgokhoz való stabil kitartásunkat és ragaszkodásunkat rögzíti még akkor is, amikor a normák, tiltások, tabuk elvesztették eredeti társadalmi funkciójukat: vagyis a védelmet, amely elfedi a számunkra kellemetlent, olykor traumát, szorongást, félelmet, veszélyt jelentő dolgokat. A terhesség, szülés és nyilvános szoptatás milyen tabukat, tiltásokat és félelmet gerjesztő érzelmeket kelthet? Nyilvánvaló, hogy a válaszok erre egyediek, személyesek, sajátosak. A Nelson Goodman-féle „realizmus paradigma” szerint „A realizmus nem azzal függ össze, hogy van-e a kép és tárgya között valamely állandó vagy abszolút összefüggés, hanem hogy mi a viszony a képen alkalmazott reprezentációs rendszer és a szokványos rendszer között. Legtöbbször persze a tradicionális rendszert tekintjük szokványosnak” (Goodman 2003:64).

Annak megértése és megválaszolása továbbra is várat magára, hogy ezek az ősidők óta tartó, anyasággal szimbiózisban lévő, természetesnek gondolt aktusok – mint például a nyilvánosan szoptató anya és gyermeke – miért váltanak ki a mindennapok nyilvánossági terében felháborodást, miért

érezhetik sokan magukat kényelmetlenül, ha nem az a laktáló anyának, illetve miért indíthatnak el valamiféle szexuális fantáziát, netán undort, távolságtartást, amely ezeket a folyamatokat száműzni igyekszik a vizuális tabuk rejtőzködő világába.

Felhasznált szakirodalom

- Belting, H. 2003 A test képe mint emberkép. Ford. Kelemen P. *Vulgo*, no. 2.
- Beregi T. 2001 A betiltott test. Excrementum Sacrum. *Filmvilág*, 1:22-23. <https://doi.org/10.1111/1467-9639.00042>
- Bohannon, P. – Glazer, M. 2006 *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Ford. Ádám P. et al. Panem Kiadó, Budapest.
- Doolan, P. 2010 Anyatejút. A szoptatás kultúrtörténete. *Múlt-Kor*, 2010 TÉL.
- Eliade, M. 1999 *Misztikus születések*. Ford. Saly N. Európa Kiadó, Budapest.
- Foucault, M. 1999 *A szexualitás története I. – A tudás akarása*. Ford. Ádám P. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.
- Freedberg, D. 1994 Az ábrázolás hatalma: válasz és elfojtás. Ford. Módos M. *Athenaeum*, 1–2:216-242.
- Guthrie, R. D. 2005 *The Nature of Paleolithic Art. Art offers the most comprehensive*. University of Chicago Press, Chicago.
- Goodman, N. 2003 Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól. In: Horányi Ö. szerk. *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Ford. Rohonczy K. et al. Typotex Kiadó, Budapest.
- Hársvölgyi V. 2007 A tokaji Béres Béla-gyűjtemény Galaktotrophousa ikonja és köre: Adalékok a Szoptató Istenszülő ikonográfiájához. In *A Herman Ottó Múzeum évkönyve*, 46. évf., 419-432.
- Holden, L. 2000 *Encyclopedia of Taboos*. ABC-CLIO, Oxford, England.
- Iványi B. 2005 A nő metamorfózisa(i). Két kiállítás a kelet-európai női identitásról. *Balkon*, 7-8. http://www.balkon.hu/archiv/balkon05_07_08/02ivanyi.html
- Jakobovits A. – Jakobovits Á. 2009 A szoptatás és szoptatás a gyakorlatban és a képzőművészetben. *Orvosi Hetilap*, 6:277-282. <https://doi.org/10.1556/oh.2009.ho2187>
- Jevons, F. B. 1897 *History of Religion in Evolution*. Methuen, London, 724-726.
- Knapp, K. 2000 *Metaphorical and interactional uses of silence*. Erfurt Electronic Studies in English, 7/2000. <http://www.uni-erfurt.de/eestudies/eese/journal-frame.html> (Letöltés: 2016. január 15.)
- Kraft, H. 2004 *Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit*. Patmos, Düsseldorf.
- Lafferton E. 1997 Az ember és a társadalom testéről a modern tudományok tükrében. *Replika*, 28.
- Krajewski, S. 2002 *Life Goes on. And Sometimes it Doesn't. A Comparative Study of Medical Drama in the US, Great Britain and Germany*. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Krajewski, S. – Schröder, H. 2008 Silence and taboo. In Antos, G. – Ventola, E. eds. *Handbook of Interpersonal Communication*. Walter de Gruyter, Berlin, 595-623.
- Rajkó A. – A. Gergely A. 2018 Tradíció, mintázat és életútválasztás a szakrális modernitás viszonyrendjében. *Közelítések*, 5. évf. 3-4.
- Rajkó A. 2015 A normasértő öltözködés szuggesztív kommunikációs hatása. In *Szuggesztív környezeti kommunikáció*. Szerk. Düll A. – Varga K. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Rajkó A. – S. Nagy K. 2009 *Művészettörténet I. A kezdetektől a 19. századig*. Typotex Kiadó, Budapest.
- Rajkó A. – S. Nagy K. 2010 *Művészettörténet II. A 19. és a 20. század*. Typotex, Budapest.
- Rónay P. 2012 „És tenger sincs többé.” – Jel 21,1 (a kígyó, a tenger és a sárkány, mint mitológikus-szakrális szimbólumok vizsgálata az európai eszmetörténet gyökereiben). Doktori Disszertáció, Evangélikus Hittudományi Egyetem Őszövetségi Doktori Program.
- S. Nagy Katalin 2013 *Képzőművészet és kommunikáció*. Typotex, Budapest.



Krajcsóvícs Éva, Tetszínék I. 2018, olaj, vászon, 2x(35x25)cm

Csillag Pál
SEREGI '90

[DOI 10.35402/kek.2021.1.6](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.6)

Absztrakt

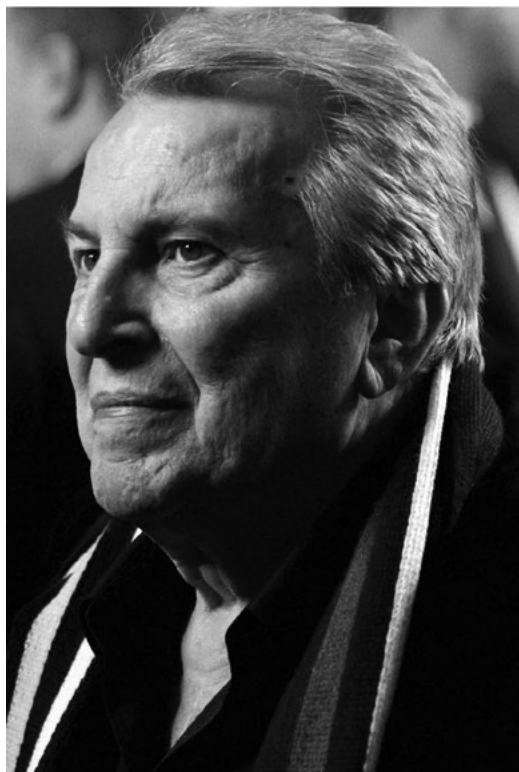
Kulturális örökségünk meghatározó része Seregi László életműve és alkotásai, bátran mondhatjuk, hogy az egyetemes táncművészetnek is. Idén ünnepelnénk kilencvenedik születésnapját. Róla és alkotásairól hatalmas mennyiségű írás, kritika és vele készült interjú jelent meg. Ha csak Kaán Zsuzsa *Seregi* című könyvét olvassuk, akkor is szinte teljes képet kapunk az alkotóról és műveiről. Most inkább olyan személyes történetekkel és visszaemlékezésekkel szeretnénk megismertetni a hallgatóságot, melyek talán sosem hangzottak el nyilvánosan. Volf Katalin felkérésére kerestem meg kollégákat, akiket ezekről a személyes és meghatározó pillanatokról kérdeztem. Szerencsére többen vállalták, hogy személyesen is beszélnek ezekről az emlékeikről és jelenlétükkel megtisztelik a konferenciát.

Abstract

László Seregi's oeuvre is a significant part of not just our Hungarian cultural heritage, but the universal art of dance as well. He would be 90 years old this year. There are countless writings about him and his creations, including interviews, critics and films of his choreographies. If we only look at Zsuzsa Kaán's book about him, we get nearly a complete impression of his person and creations. This time I'd prefer to share such stories and reminiscences which perhaps has never been known by the public. On the request of Katalin Volf I asked former colleagues to remember significant moments of their life connected to László Seregi. Fortunately many of them agreed to share their stories with us in person and participate in our conference.

90 éve, 1929. december 12-én született Seregi László, a magyar balett és táncélet legjelentősebb koreográfusa, rendező zenije. Ebből az alkalomból emlékeztünk meg róla és alkotásairól a Magyar Táncművészeti Egyetem által szervezett Tánc és Kulturális Örökség – VII. Nemzetközi Táncudományi Konferencián. A szervezőbizottság erre egy

kétórás, önálló szekcióülést biztosított az Egyetem ifj. Nagy Zoltán színháztermében.



1. kép: Seregi László 2012. február 2-án, Operaház, fotó Csillag Pál

Seregi életműve és alkotásai kulturális örökségünk meghatározó része, nyugodtan mondhatjuk, hogy az egyetemes táncművészetnek is. Róla és alkotásairól számtalan írás, kritika és vele készült interjú jelent meg. Ha kizárólag csak Kaán Zsuzsa *Seregi* című könyvét olvassuk el, akkor is szinte teljes, személyes vallomást kapunk róla, életéről és alkotásairól. Ezért ez alkalommal olyan történetekkel és visszaemlékezésekkel idéztük föl Seregi életét és alkotásait, melyek talán sosem hangzottak el nyilvánosan. Kortársakat és kollégákat kerestem meg, akiket életük és pályájuk Seregivel kapcsolatba hozható meghatározó pillanatairól és élményeikről kérdeztem. Sokan vállalták, hogy hosszabb-rövidebb interjú keretében mesélnek Seregiről és a hozzá

köthető meghatározó élményeiről. Volf Katalin, Kollár Eszter és Kovács Tibor személyesen is megismerhették konferenciánkat és osztották meg velünk emlékeiket.

Az előadásba olyan interjú-, riport- és film-részleteket is kiválasztottam, melyekben Seregi maga beszélt életéről, alkotásairól. Ezek nemcsak az elhangzó információk miatt voltak érdekesek, hanem felidéztek sajátos, néha kicsit szarkasztikus humort, öniróniáját is. Sajnos e kiadványban nincs lehetőség az előadás teljes anyagát megjelentetni, így most csak néhány rövidebb részletet idéznék az előadáson elhangzottakból.

Seregi első színházi élményéről beszélt egy 1995-ös interjúbán, melyet Schaeffer Erzsébet készített:

„A Visi Imre utcából is el lehetett keveredni valamerre. Látja drágám, így. Oldalról, borzalmas kínok közt. Amit tudok, az gyűjteménye mindannak, amit nem tanítanak. Ez lehet, hogy nagyképűen hangzik, de így van. Kissrác korom óta vonz a művészet. Kórházról kórházra vándorló, vérszegény, beteges gyerek voltam. Rettenetesen érzékeny, szenzitív alkat. Pontosan emlékszem, amikor anyám először vitt színházba a Kálvária térre. Megigézve ültem a nézőtérre, és néztem a függöny két oldalán az aranyozott kis stukkón az ornamentikát. Néztem, figyeltem, és egy idő után, kicsit csalódottan megkérdeztem anyámtól, hogy hát ez a színház? Nagyon kicsi lehettem, ha ilyen hülyeséget kérdeztem. Anyám akkor azt mondta, várjál Lacika, ez a függöny, majd, ami mögötte van, az lesz a színház. És úgy is lett”.

Egy volt kolléga a feszített próbaidőszakhoz, Seregi stílusához és személyiségéhez kapcsolódóan a következőket mondta:

„Akkor még volt szakszervezet. Az egyik szakszervezeti értekezleten fölállt a legjobb barátja Zilahy Győző, és azt mondta: - *Laci, ha nem lennél ilyen rohadt tehetséges, már rég az utcasarkon megvernénk volna.* - Ezt nagyon kevesen merik elmondani. De nem ez volt a jellemző. Mindnyájan inkább a szépre emlékezünk”.

A fából faragott királyfi kapcsán Kovács Tibor így mesélt az emlékeiről:

„A fából faragottra festettek a sminkben. Laci bejött, megnézte, ahogy ügveskedtek, próbálták a fából arcot megfesteni. Aztán azt mondta na jó, ezt felejtsük el, ez úgy rossz, ahogy van. Leült elé, belenyúlt a barna festékbe az ujjával és húzott egy

csíkot itt, majd ott, aztán nagy ecsetvonásokkal meghúzta a szememet, mint egy szoborét. Öt perc alatt felrakta a sminket a fejemre és a testemre, ami kilátszott, mint egy vászonra. A sminkesek és fodrászok csak álltak és nézték a rusztikus vonalakat, amikből egyértelműen kiderült, hogy ki ez a figura. A robosztussága, ami a koreográfiájában is benne van, ahogy étellel telik meg az élettelen merevségből. Olyan sminkmesteri kurzust tartott három perc alatt, hogy mindenki elfehéredett. Ez a smink nekem is egy fontos adalék volt a karakterhez, ahhoz, hogy hogyan kell nekem ezt a figurát eljátszanom, jobban visszaadnom azt, ami Laci szándéka, elképzelése volt ezzel a szereppel kapcsolatban. Laci talán ezt tudta legjobban, a lényeget megmutatni.

Egy másik történetem is van a fából faragottról. Meghívták Firenzébe betanítani a darabot. A Milloss-féle Mandarinnal együtt játszották.

Akkor még ORI időszak volt, vasfüggöny lent, az ORI-n keresztül lehetett csak utazni. Egyszer csak behívtak az ORI-ba, hogy a Laci küldött egy könnyecseppekkel átitatott levelet, szinte könyörgött, hogy menjek ki, mert az a táncos, aki a fabábot kellett volna táncolja, nem fogja tudni eltáncolni. Kiengedtek, kiutaztam hozzá, elkezdtünk próbálni, nagyon helyes volt, sokat voltunk együtt, mi ketten voltunk csak magyarok. Egy kis motelben laktunk. Firenze az ő világa volt. Sokat sétáltunk, néztük az épületeket, mindenről eszébejutott valami. Állandóan át akart adni valamit.

Csodálatos időszakot tölthettem el vele. Olyan szerepeket táncolhattam, mint például a Szentivánéji álom Puck-ja, amiről mondhatom, hogy rám készítette. Nagyszerű szerep volt, imádtam. A Rómeóban a bohóc is rám készült, ami szintén egy hatalmas élmény volt. Rengeteg szerepet köszönhettem neki. Vele a munka nem úgy nézett ki, mint más koreográfusnál, hogy a te személyed kimarad belőle. Ő táplálkozott belőled, az éppen aktuális táncosból. Nem úgy tekintett rád, mint eszközre, hogy ő kitalálja a lépéseket és betanítja, a táncos pedig eltáncolja. Igaz, hogy nagyon pontos elképzelése volt mindenről, de a táncos személyiségéhez alakította a szerepeket. Ez később is így volt, mikor valaki új állt be egy-egy szerepbe, akkor is igyekezett annak a személyiségét vagy éppen a különbözőségét kiaknázni, ezeket beépíteni. Szívesen igazította a szerepeket az aktuális táncosára. Úgy éreztem, volt köztünk egy jó együtt-játszás. Szerette a kicsit bohóc, kicsit virtuóz, játékra nyitott karaktermet. Mind a mai napig nagyon szeretek játszani. Az egész táncos pályámat úgy éltem le,

hogy egy nagy játék volt. Egy pillanatát nem éreztem munkának, vagy megterhelőnek. Játszottam, amivel csak tudtam, annak ellenére, hogy nagyon fárasztó szerepeket táncoltam. De ezeket tudtam önfeledten élvezni és ebben a Laci nagyon jó partner volt. A játékra mindig vevő volt. Az pedig egy igazi csoda volt, hogy mennyi mindent kaptál tőle szakmailag. Nagyon sok helyen táncoltam, sok emberrel dolgoztam együtt, de olyan összetett dolgokat a művészetről, vagy erről a pályáról senkitől sem kaptam, mint tőle. Nem csak azt, hogy mi a balett és szakmai kérdéseket, hanem az egész viszonyrendszert a színpaddal, a te karakterreddel, a szereppel, a dramaturgiával, a szándékkal. Laci egy nagy reneszánsz figura volt, aki mindenhez értett, mindenben benne volt, mindenben tehetséges volt. Ezt az egészet összegezte és át is tudta adni. Ehhez az is kellett, hogy volt egy csodálatos betanító balettmesztere, Kaszás Ildi, aki minden lépést és mozdulatot tudott, aztán amikor a Lacival dolgoztál és hagyta, akkor megemelt tíz emelet magasra, a gondolataival, a szellemiségével, a humorával. Ha a játékban társa voltál, akkor ebben tudtál lubickolni, és ennél nagyobb öröm nincs. Ilyen alkotóból nagyon kevés van ma már. Nagyon szerencsés voltam, hogy ezt a korszakot élhettem meg, és együtt dolgozhattam vele. A legjobb élményeim és a legnagyobb negatív élményeim is hozzá kötődnek. Nem titkolom, hogy volt olyan levélváltásunk, amiben visszaadtam vagy lemondtam szerepet, mert nagyon megbántott. Ő ebben is különleges volt. Nagyon meg tudott bántani és szeretni is embereket. Sokat tudott adni és nagyon sokat elvenni. Valószínűleg ezt többen is el tudnák mondani. Sok embert megbántott, hozott olyan helyzetbe, ami méltatlan volt. Voltak nagyon nehéz pillanatok. Az érdekes az, hogy mindezekről függetlenül mindig mindenki, én magam is túltettem magam ezeken. Mert egy génius volt, és ez felülírt mindent. Általa egy olyan minőséggel voltál összezárva, ami mindenért kárpótolt, minden más elfeledtetett a tehetsége. És frenetikus humora volt, ezt mindenki tudta. A hibáival és a gyarlóságával is tisztában volt. Nagyon fontos volt neki a siker. Az, hogy amit ő csinál jelentős legyen és értékeljék. Azt gondolnánk, hogy egy ilyen sikeres és elismert művész magabiztos. Valójában ez is áradt belőle, pedig nem volt az. Mindig mindenben bizonytalan volt. Mindent megkérdőjelezett magával kapcsolatban. Folyamatosan gyötörte magát, hogy jó-e, amit csinál, tényleg elég tehetséges-e. Tele volt bizonytalansággal, kétségbevonta a saját képességeit. Talán ez vitte őt előre is, ezért tudott egyre jobb darabokat

csinálni. Nagyon fontos volt számára, hogy ki mit mond és hogyan. Ezekből tudott építkezni, táplálkozni. Minden pillantás, rezdülés, egy-egy ember véleménye annyira fontos volt számára, hogy nem is gondolnánk.

Akikkel dolgozott, azokban semmit nem hagyott benne. Ha meglátott valakiben valamit, azt kiszedte. Amit elképzelt, azt meg tudta mutatni a művészekre keresztül. Az egyik legjobb példa Volf Kati a Rómeó és Júliában. Kati csodálatos táncosnő volt már 18 éves korában. De olyan volt, mintha minden belső érzelme egy fal mögött játszódnak volna le benne, és nem tudott kijönni. Én még ilyet nem láttam, hogy egy művésznak ekkora tudása legyen bezárva. A Laci addig gyötörte, amíg ez a fal le nem omlott, és ki nem ömlött mögüle, mint az árvíz. Abban a pillanatban Katiból megszületett egy olyan formátumú művész, amilyen nagyon kevés van. Ebben Lacinak hatalmas szerepe volt. Kati művészetén is lehet látni azt az arányosságot, amit a Laci szintén nagyon fontosnak tartott és fantasztikusan érzett. Szerette a harsány dolgokat, de annak is arányosnak és ízlésesnek kellett lennie. Ízlés, stílus, ritmus és dinamika specialista volt. Összetett dolgot tudott és adott át. A darabjain is ez látszik. A Sylvia például. Egyszerre humoros, elnagyolt és mívés, szívbemarkoló, nagyszerű figurákkal, karakterekkel. Ha jól bele tudtál bújni a szerepbe, fantasztikus komfortos érzésed volt. Élmény ezeket a darabokat táncolni és nem mellesleg igényes tánctechnikai feladatod is van. Vannak olyan koreográfiai feladatok is, ahol nagyon erős a karakter, de nincs feladatod a lábaddal, a testeddel. Vagy fordítva, nagyon nagy a feladat technikailag, de nem szól semmiről. Lacinál ezek csodálatosan arányosak voltak. Nagyon sajnálom, hogy az a tudás, ami benne volt, vele együtt távozott. Nem volt lehetősége továbbadni. Nem gondolkodott azon, hogy valakit kineveljen, megpróbálja átadni neki a tudását. Nem adta át a stafétát. Ez nem csak az ő hibája volt, a környezeté is. Ez egy hatalmas veszteség. Az ő tudását valahogy tovább kellett volna vinni. A tudást, látásmódot, gondolkodást, ami benne összpontosult. Lehet, hogy ő nem akarta, de az is lehet, hogy nekünk kellett volna provokálnunk. Laci elment, minden megszakadt, csak a művei maradtak. Reméljük, hogy mind a Harangozó-, mind a Seregi-életmű fennmarad. Kevesen tudnak úgy történetet mesélni, mint ő tudott.

Nagyon sok helyen betanította a darabjait, de a Magyar Állami Operaház tudta a műveit a legjobban interpretálni. Mert itt volt meg az a kultúra,

hagyomány, az iskola, ami ehhez kellett. Máshol hiába voltak kiváló táncosok, de a szaga, ahogy Laci fogalmazott, az nem volt olyan, ahogy mi tudtuk megcsinálni. Ezt kellene megtartanunk. Ez különböztetett meg bennünket mindenki mástól, ebben vagyunk nagyon jók. Amikor embereket kell magrajzolni, történeteket kell elmesélni. A lényeg ez. Akik ezzel együtt nőhettek fel, ebben részesek lehetnek azoknak megadatott az a csodálatos élmény, hogy leült egy előadás után úgy érezte, hogy valamit letett az asztalra. Az ötödik pozíció, a battement tendu és a tour en l'air kevés, az nem elég.

Nagyon emberközelebbi darabokat csinált. Fontosak voltak neki az emberek, belőlük táplálkozott. Karaktereket, életet, vérbő sztorikat vitt színpadra és ez nagyon kell. Nem véletlenül vonzódott a Shakespeare-művekhez, a nagy történeteket elmesélő művekhez. Manapság nagyon kevesen mernek vagy tudnak ilyen történeteket elmesélni a színpadon. Laci ezekkel tudott bánni, tudta, mit és hogyan akar elmondani, mi az üzenete. Nagyszerű stílusérzéke volt. Tőle stílust tanultál minden pillanatban. A hamisságot, a stílus nélkülséget, az igaztalan dolgokat egy pillanat alatt kiütötte belőled,

mint egy defibrillátor. Aki képes volt erre, azokkal tudott együttműködni. Viszont nem szerette a műbalhét. Az őszinte, kristálytiszt, de nagyon egyszerű mozdulatokat, előadásmódot szerette. Mindezt úgy csinálta, hogy nem filozofálta túl. Nem éreztem azt, hogy itt most jön egy nagyon okos ember, iszonyatos intellektussal, hanem megmaradt embernek és az egész stratégiája vagy technikája, amivel téged helyzetbe hozott, spontán alakult ki. Ha kellően nyitott voltál, nem azt érezted, hogy itt van egy nagy tanító a saját intellektusával, te pedig ültél, hallgattad, próbáltál közelebb kerülni hozzá, hanem az egész nagyon könnyedén áramlott. Csak azt vetted észre, hogy egyszer csak hopp, bepattant a testedbe, a mozdulatodba, a művészetedbe az ő tehetsége. Ezt nagyon nehéz megcsinálni, mert az ember önkéntelenül is a saját értelmével van elfoglalva. Laci nem csak a koreográfiáiban volt virtuóz, a verbális kifejezőkészsége, mondatai is ugyanolyan virtuóznak voltak. Nem elsősorban a gyorsaságra gondolok, hanem arra, hogy az ő intellektusa a táncában is megjelent. A táncában is ugyanolyan játékos és gondolkodó volt. Mindig nagyon fontos volt számára a tér, a ritmus, a vizualitás”.



2. kép: Dohnányi Ernő - Seregi László: *Változatok egy gyermekdalra*, Kóbor Demeter és Guti Gerda az MTE végzős hallgatói, fotó: Csillag Pál

1975-ben készült A cédrus című koreográfia. 1976-ban film-adaptáció is készült a műről, melyet stúdióban forgattak, nem színházi előadásról készült a felvétel. Mint Seregi többi művét, ezt is Horváth Ádám rendezte. Kollár Esztert kértem, hogy meséljen a forgatásról, Seregi és Horváth Ádám együttműködéséről, kapcsolatukról.

„Annak ellenére, hogy barátok voltak, Laci és Ádám között nagyon nagy harc volt. Két erős egyéniség, akik a saját elképzelésüket akarták megmutatni, elővarázsolni. Más-más beállításokat szerettek volna használni. Ádám azt mondta üvöltve: Én vagyok a film rendezője! – mire Laci mindig azzal válaszolt, hogy De én vagyok a koreográfusa! Ebből örületes viták alakultak ki. Aztán valahogy mindig megegyeztek és végül egy nagyon szép film készült A cédrusból. Nagy kaland volt”.

Az alkotó Seregiről pedig így emlékezett:

„Laci nagyon szenvedő alkotó volt. Soha nem magától koreografált. Mindig megrendelésre dolgozott. Ez sok kötöttséggel járt, megmondták, miből és mit kell létrehozni. Ezt aztán el tudta engedni. Laci mindig mindenből felkészült, mindenre odafigyelt. A díszletekre, a jelmezekre is különös gondot fordított, az ő megérzései és elképzelései alapján készültek. Mindent nagyon pontosan, jó stílussal tudott az adott korba helyezni.

Mindig bizonytalan volt, annak ellenére, hogy mást mutatott a teremben, a barátaival, mindenütt. Senki nem tudta, hogy milyen kishitű és bizonytalan abban, hogy jó lesz-e amit csinál, kell-e majd a közönségnek. Ez egy nagyon érdekes kettősség volt benne. De amikor a munka zajlott, nem kételkedett, csak amikor már állt a kész díszlet, a jelmezek is elkészültek és a jeleneteket kezdtük egymás után összefűzni. Amikor először lement egy színpadi próba, újra azon gondolkodott, hogy jó lesz-e így, nem kell-e valamin változtatni. Majdnem minden darabját megszenvedte. Az infarktusok, amik gyarapodtak az ő kis szívében, azok jogosak voltak”.

Szakály György emlékei:

„A Macskánál és a Rómeónál is azt érezte az ember menet közben, ahogy készült a darab, hogy ez csak siker lehet. Mindenki szagot kapott a városban. A Nemzeti Színház színészei jártak át nézni a próbákat, amikor már lehetett, mert a színpadon próbáltunk. A Madách Színház is ott volt a nézőtérrel. Pedig akkor még nem volt közösségi média és mobiltelefon. Szóltak egymásnak az emberek. Kétségtelen, hogy nagyon művelt, olvasott és tájékozott

ember volt. Nem tudom, hogy volt ennyi energiája. Mindenevő volt. Irodalom, művészet, művészettörténet, filmek, mindenben naprakész volt. Viszont érezhetően volt benne egy bizonyos kisebbségi érzés, mert soha nem volt balettos. Ezért is ragaszkodott nagyon Kaszás Ildihez. Nagyszerűen tudtak együtt dolgozni. A sors érdekessége, hogy amikor igazgató lettem, hivatalosan én voltam a főnöke. Az öreg Harangozón és Seregin kívül nincs olyan koreográfus, aki ilyen örök érvényű darabokat készített volna. Függetlenül attól, hogy nem a szó szoros értelmében vett klasszikus baletteket állított színpadra. Nagyon tudta, mi kell a magyar közönségnek, és általában a közönségnek. Minden darabja a mi sajátunk, sehol a világon nincs olyan előadási mód, ahogy a Laci akarta. A 90-es évek elején Kanadába vittük a Szentivánéjait. Az első előadás még foghíjas volt, de másodra és az összes többire már nem lehetett jegyet kapni. Az írták róla, hogy ez nem balett, hanem egy fantasztikus hollywood-i show. A Laci erre azt mondta, hogy igen, az volt a célom. Egy olyan együttes van, ami ezeket a darabokat jól elő tudja adni: a Magyar Nemzeti Balett, az Operaház balettegyüttese. Kutya kötelesség lenne ezt az örökséget ápolni. Ma nincs a helyén kezelve, az nagyon szomorú, és független attól, hogy szeretett, nem szeretett, néha elviselhetetlen volt, máskor pedig egy bűbáj”.

Volf Katalin a Rómeó és Júlia kapcsán emlékezett vissza:

„Lacival rengeteg élményem volt. Az egyik, ami nagyon mélyen megmaradt bennem, amikor a főpróbák felé haladtunk a Rómeóval. Az egyik jelmezes színpadi próbán a méregivás jelenetnél tartottunk. Laci egyszer csak leállította próbát és elindult fölfelé a színpadra. Megállt a levegő a színházban, mert megszoktuk, hogy mindig, hangosan, üvöltve mondja az instrukcióit. Teljes csönd lett. Mindenki állt a színpadon, a kulisszákban, egy pissenést sem lehetett hallani. Én ott térdeltem a ruha előtt az üveggel a kezemben. Odajött, leguggolt mellém és egészen intimen, mint egy titkot, halkan elmondta, a fülembe súgta, hogy mit csináljak, hogy ő hogy szeretné. Miért úgy kell megfogni az üveget, miért emeljem oda a könyökömet, és hogy nyelnem kell, mutassam az arcomat is. Látnia kell ott fönt is mindenkinek azt az apró üveget. Majd felállt, ott hagyott, visszament a nézőtérre és folytattuk a próbát. Ez egy csodás pillanat volt. És egyáltalán nem volt jellemző Lacira, nem szokott előfordulni, hogy ennyire meghitten mondjon el valamit. Amikor

kiabált, azt sem vettem tőle rossz néven. Mindig tudtam, hogy azért teszi, mert a legjobbat akarja az emberből kihozni, nem öncélúan a saját hatalmát akarja gyakorolni, hanem hogy a másiktól minden áron kihozza azt az ezer százalékot, amit látni akart. Ha belépett a terembe megsokszorozódott az ember ereje, más közegbe kerültél. Persze volt kiabálás, sírás, dicséret, de minden azért volt, hogy belőled a legjobbat hozza ki és az szülessen meg a te testeden, amit ő elképzelt és látni akart. Annyira jó volt őt ámulatba ejteni, olyan boldog volt az ember, amikor a Laci örült annak, ami jó volt és megdicsért, sikerélményt tudtál neki adni. Jobban örültem annak, hogy a Seregi boldog, mint, hogy én ügyes voltam. Az igazi kihívás nekem az volt, hogy jobb legyek, mint amit ő elképzelt. Ezt értékelte is.

Nagyon jó érzés volt akármilyen kis dolgot is hozzatenni ahhoz, amit ő akart. Egy másik elképesztő történet az volt, amikor kitalálta, hogy a kriptajelenetnél a Rómeó végigcipel a lépcsőn, mint egy hullazsákot. Felvitt minket a festőterembe, mert ott volt egy hatalmas meredek lépcső. Mindenki odagyűlt, a festők is csak néztek, hogy mit csinálunk ott. Persze az egész színház készült már a Rómeóra és Seregit amúgy is imádta mindenki. Azon a lépcsőn találta ki pontosan, a festők előtt, hogy fogjuk egymást, mi hogyan történjen. Halálfélelem volt fejjel lefelé lógva, ő meg röhögött, de teljes izgalomban volt, látni akarta maga előtt, hogy az tényleg egy hullá, akinek persze végig aktívan kell segíteni, hogy működjön a jelenet.



3. kép: Volf Katalin és Solymosi Zoltán Hacsaturján – Seregi László *Spartacus* című művében, Operaház, fotó Csillag Pál

Nagyon-nagyon jó ízlése volt. Soha nem fogott mellé senkivel. Ha esetleg valakinek a figurája vagy szerepformálása nem is találkozott az ő elképzelésével, mondjuk úgy gondolta, hogy én nem lehetek Flavia, mert ő nem ilyennek képzelte el, akkor valahogy olyanná formálta, illetve hagyta, hogy magadra alakítsd – természetesen az ő elképzelésének megfelelően. Nem akart ugyanolyan látni mindig. Csak segített a karakterhez. Ami esetleg hiányzott belőled, azt ő próbálta előhozni, erősíteni. Ezért őt is érthette néha meglepetés. Emlékszem, egyetlen szerep volt az életemben, amit elkértem: az a Titánia volt a Szentivánéji álomban. Eredetileg a négy párba akart minket betenni Zolcsival (íj. Nagy Zoltán), de akkor Amerikában voltunk és nem tudott ránk várni, így másokkal kezdett el próbálni. Ezért nagyon haragudtunk – főleg mikor megnéztük a bemutatót, de természetes volt, hogy ha premierre készül valaki, nem lehet, hogy egy hónapig nincs itthon. Később egyszer csak vettem a bátorságot, és bementem az akkori igazgatóhoz, Keveházi Gáborhoz, és megkértem, hogy ha Laci is megengedi, betanulnám Titánia szerepét. Leginkább a második felvonás pas de deux-jébe szerettem bele. A Laci válasza annyi volt, hogy „rendben”. Én teljesen más karakter voltam, mint amelyet ő kitalált. Az is jellemző volt Lacira, hogy először nem szeretett több szereposztással bíbelődni, egyben gondolkodott. Később, mikor Kanadában voltunk turnén a darabban, a második felvonás után ültem az öltözőben. Egyszer csak Seregi feltépte az ajtót, berontott, eufórikus állapotban a nyakamba borult, és az egekig magasztalt, mert azt a hangulatot, azt a pillanatot, amit ő megálmodott és elképzelt, azt kapta vissza tőlem a színpadon. Ez egy nagyon nagy dicséret volt. És megerősített abban, hogy jól éreztem, hogy be kell kopognom ezért a szerepért”.

Keveházi Gábor így emlékezett vissza Seregire:
„A Laci egy óriási művész volt. Az alkotásai 30 éven keresztül határozták meg a magyar nemzeti balett arculatát, és nagyon nagy kár, hogy most nem tartják műsoron ezeket a csodálatos műveket. Kellene játszani kettőt-hármat minden évadban a darabjaiból. Azt merem mondani, hogy ő volt a huszadik század legjobb balett rendezője. Szándékosan nem koreográfust mondtam. Az, hogy valaki balettet ilyen tökéletes dramaturgiával tudjon rendezni, az nagyon ritka. A lépésanyaga neoklasszikus, maga az alkotás, a végeredmény pedig zseniális. Nem véletlenül járta be a világot. Nem csak Magyarországon volt sikeres, nemzetközileg is”.

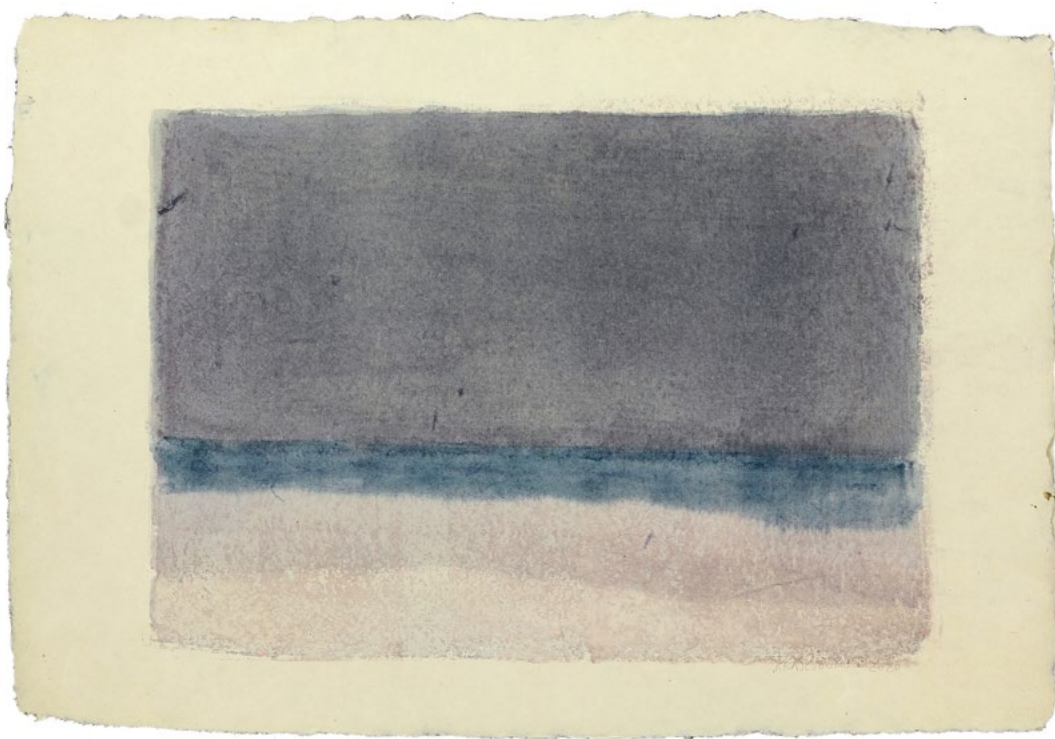
Ezúton írásban is szeretném újra megköszönni a kollégák lelkes és segítőkész hozzáállását az interjú elkészítéséhez. A beszélgetések közben még világosabbá vált, amit eddig is tudtunk, hogy Seregi személyisége és teljes életműve további kutatást és adatgyűjtést kíván, hogy még teljesebb képet kapjunk róla, amit kötelességünk megőrizni, és mindazok számára is elérhetővé tenni, akik nem ismerték őt személyesen, vagy dolgoztak vele együtt.

Források

- Schaeffer Erzsébet: *Egyszer volt történetek, találkozások*. Nők Lapja műhely, Sanoma Budapest Kiadó Rt., ISBN 963 212 463 4
- Kaán Zsuzsa: *Seregi*. Készült a Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány, Trionfo Kft. Közös kiadásában.

Képek

- Seregi László 2012. február 2-án, Operaház, ©fotó Csillag Pál
- Volf Katalin és Solymosi Zoltán Hacsaturján – Seregi László *Spartacus* című művében, Operaház, ©fotó Csillag Pál
- Dohnányi Ernő – Seregi László: *Változatok egy gyermekdalra*. Kóbor Demeter és Guti Gerda az MTE végzős hallgatói, ©fotó Csillag Pál



Krájszovics Éva, 2020, Vízszintek I., akvarell, 56x38cm

A KLASSZIKUS BALETT METODIKAI SZEMPONTJAI AZ AMATŐR NÉPTÁNC UTÁNPÓTLÁS CSOPORTOK KÉPZÉSÉBEN¹

[DOI 10.35402/kek.2021.1.7](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.7)

Absztrakt

A „minden tánc alapja” elnevezést birtokló klasszikus balett technika hosszú évek és számtalan táncmester munkája által érte el ma ismert formáját. Kevésbé köztudott, hogy eredete a reneszánsz kori itáliai paraszti táncokban gyökeredzik. Hivatásos néptáncművészként fontosnak tartom a balett és a magyar néptánc kapcsolatainak feltárását. Kutatásom megoldást keres a néptáncos növendékek klasszikus balettrel történő célzott fejlesztésére, melynek segítségével koordinációs képességük, izomzatuk, valamint táncuk egésze a legmagasabb szintre emelhető.

Abstract

The classical ballet technique, which has the name „the basis of all dances”, has reached its form known today through many years and the work of countless dance masters. It is less well known that its origins are rooted in Renaissance Italian peasant dances. As a professional folk dance artist, I consider it important to explore the relationship between ballet and Hungarian folk dance. My research is looking for a solution for the purposeful development of the classical ballet of folk dance students it can be raised to the highest level for well-used coordination skills, their muscles and dance.

Dolgozatom a klasszikus balett fontosságát vizsgálja a néptánc perspektívájából. A minden tánc alapjának nevezett klasszikus balett részt vesz a koordinációs készség fejlesztésében, fejleszti az izomzatot, összehangolja, logikus rendszerbe foglalja a végtagok és a fej munkáját. A legfontosabb, hogy a különböző gyakorlatok során a növendék tisztában legyen a helyes kivitelezés módjával és formájával, mozdulatai tudatosak, jól kontrolláltak legyenek,

melyeket aztán hasznosítani is képes lesz. Érdeklődéssel fordulok a néptánc és a klasszikus balett kapcsolata felé, ezért választottam dolgozatom témájaként a két műfaj közti kapcsolatot.

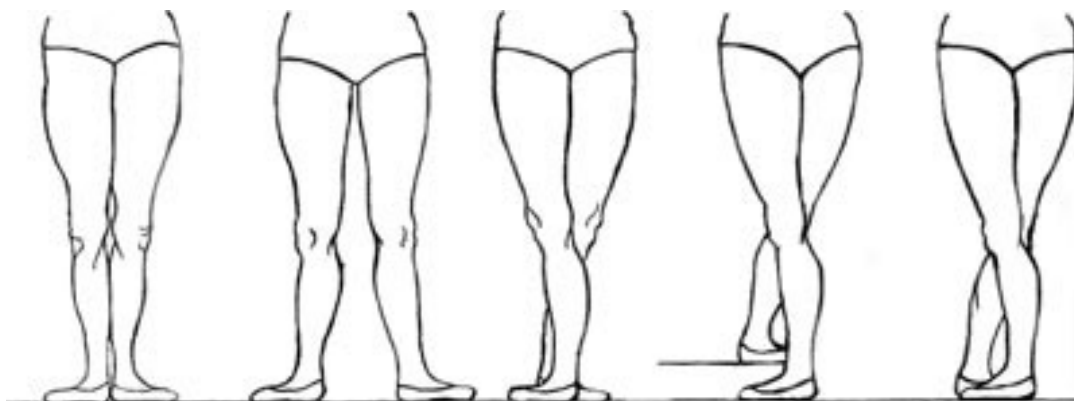
Kiemelt fontosságú szempontoknak tartom a technika azon alapjait, melyek segítségével a magyar néptánc különböző tájegységeinek motívumai technikai megvalósítás szempontjából könnyebbé tehetők. Ehhez nem tartom szükségesnek az órarendbe beépített balett órák bevezetését a néptánc profilú alapfokú művészetoktatási intézményekben, ám rendkívül fontosnak gondolom, hogy a tanulók találkozzanak a klasszikus balett technikájával és azon keresztül sajátíthassák el a megfelelő koordinációt. Így nem áll szándékomban a klasszikus balett órán végzett minden egyes gyakorlatot behatóbban vizsgálni vagy minden gyakorlatról szót ejteni. Kiemelten kívánom vizsgálni a fentiekben említett, az általam fontosnak tartott gyakorlatokat.

A testtartás, mint alappillér

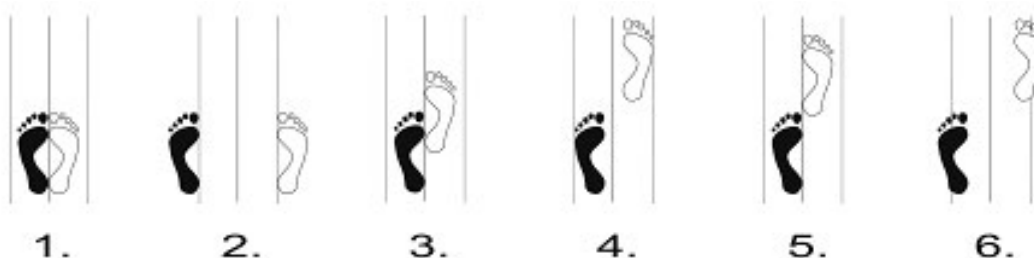
A táncos mozgás elsajátításához szükséges legelső feladat, a stílusnak megfelelő helyes testtartás megérettetése. Az egyetemi kereteken belül történő kilencéves táncművészképzés első évfolyamának egyik fő feladata a helyes testtartás, a láb- és karpozíciók megtanítása. Akár egyetemi, akár szakgimnáziumi vagy alapfokú, amatőr képzésről beszélünk, a testtartás megtanítását nem szabad félvállról venni. Nem csak azért, mert a helytelen testtartással végzett gyakorlat hosszútávon mozgásszervi problémákhoz vezet, valamint növeli a lehetőségét egy váratlan sérülésnek, hanem esztétikailag rontja a mozgás képét.

A klasszikus balett öt lábpozíciót (1. ábra) és négy alap kartartást és azoknak variációját használja – előkészítő helyzet, I., II., III. karpozíció. Ezen felül megkülönböztetünk úgynevezett *arabesque* helyzeteket is. „Az I. és II. pozícióban a két lábfő egyvonalban van, míg a IV. és V. pozícióban pontosan fedi egymást. Megtanítjuk a III. pozíciót is, bár azt a klasszikus balettben ritkán inkább a történelmi

¹ Kovács Márk Jenő 2020 *A klasszikus balett metodikai szempontjai az amatőr néptánc utánpótlás csoportok képzésében*. MA-szakdolgozat. Magyar Táncművészeti Egyetem.



1. ábra: A klasszikus balett lábpozíció



2. ábra: A néptáncban használt alaphelyzetek

társastáncban használjuk. A III. pozícióban a lábakat az V. pozíció szerint tartjuk, de a két lábfő csak félig fedi egymást. Ezért ezt az V. pozíció előkészítésére is tanítjuk. Valamennyi pozíciót teljesen nyújtott és 180°-os szögben kifordított lábbal végeztetjük. Teljes talpon kell állni, a testsúly mindkét lábon egyenlően helyezkedik el. A bokák ne dőljenek be és a lábujjak a földön legyenek”.² A választott lábpozíció felvétele után az egész testet a munkavégzésnek megfelelő tónusba kell hozni. A bokákat a fent írt módon tartjuk, a térdet a combizom megfeszítésével átnyújtjuk. A hátat egyenesen tartjuk úgy, hogy a deréktáji szakaszt nem engedjük előre billenni. A bordák közti izmok segítségével zárjuk a bordakosarat, a vállakat lehúzzuk, a karokat a választott kartartásnak megfelelő pozícióba vezetjük. A fejet egyenesen tartjuk úgy, hogy a nyaki szakasz a gerinc folytatása legyen.

A néptáncban szintén ismerünk különféle lábpozíciókat (2. ábra). A különbség a csípőízületből történő kiforgatottságban rejlik, ugyanis a néptánc *parallel*, azaz párhuzamos lábtartást használ, melyek teljesen természetes helyzetek. Az autentikus tánc eredeti közege a falu, egy közösség, ahol a tánc különféle társasági alkalmakkor jelent meg.

2 Sebestény 1997.

A parasztember soha nem tanulta iskolai keretek között a mozgás e fajtáját, teljesen autodidakta módon sajátította el a közösség, valamint a családja idősebb tagjaitól a lépéseket és a testtartást. Tudta, hogy tánca által ítélik meg a faluban, ez alapján van lehetősége akár a párválasztásra is. Ennek okán a néptáncoktatásban elvárt testtartásnak egyfajta büszkeséget és eleganciát kell sugározni. Fontos, hogy a hát egyenes legyen ezzel egyidőben a bordákat ne engedjük szétnyílni, a vállak pedig legyenek lehúzva. Természetesen a helyzetet nem lehet folyamatosan tartani, de ügyelni kell arra, hogy tánc közben a testtartás megőrizze eleganciáját. A balettben alkalmazunk különféle *hajlásokat és dőléseket*, melyeket a rúd- és középgyakorlatok során egyaránt használunk. Először érdemes csak felsőháti szakaszból gyakoroltatni a feladatot, hogy a növendék megérezze a mozdulatot. Ügyelni kell rá, hogy hajlás közben a vállak és a csípő egy irányba nézzenek, ne forduljanak el egymástól. A hajlásokat és dőléseket a rúdnál és középen is gyakoroltathatjuk. Középen végezve nehezebb, hiszen nem áll rendelkezésre az egyensúlyozásban segítséget nyújtó balettrúd. Ha a tanuló jól végzi a feladatot, akkor egyensúly-érzéke fejlődik, valamint a törzs- és hátizomzat erősödik. Úgy gondolom, hogy a klasszikus

balett gyakorlatai a legjobb módon erősítik meg a törzs mélyizmait, így az alapvetően néptánc irányultságú tanulók képesek lesznek megfelelően tartani felsőtestüket.

Karhasználat, mint a művészi kifejezés eszköze

A táncos mozgás egészét vizsgálva joggal megállapíthatjuk, hogy a karokkal végzett munka nagyban hozzájárul a művészi kifejezéshez. A felső végtagok helyzetét és koordinációját tekintve a fejlesztés szintén a képzés elején indul, ám nagyjából a IV., V. évfolyamra válnak a teremben végzett gyakorlatok táncos jellegűvé. A karpozícióknak a rúdnál és középen is nagy jelentőségük van, ugyanis nemcsak segítik a gyakorlat megvalósítását, hanem szép vonalat biztosítanak a testnek. A karokon kívül a kézfe tartásának módja is meghatározott: „A csuklóízülettel meghosszabbítjuk az alkart. Az ujjakat könnyedén nyújtjuk, az ujjtöveknél nem törjük meg a kézfe vonalát, és az ujjak enyhe gömbölyítése fejezi be a kartartást. A 2. és 4. ujj egyvonalban vannak, a kisujj valamivel kijebb és a középső ujj beljebb helyezkedik el. A hüvelykujjat a csukló vonalától hosszan tartva a tenyér közepe felé visszük és a középső ujjal közelítjük egymáshoz”.³ A legtöbb lépéshez, mozdulathoz meghatározott karpozíció tartozik. A karhasználat alapja a **port de bras** – azaz a karvezetés –, ugyanis az alsó- és felsőtest munkáját külön-külön képezzük. Összesen hat **port de bras**-t különböztetünk meg (+ **fél port de bras**). Fontos megemlíteni, hogy a **port de bras**-kat középen kezdjük tanítani és csak az első kettőt végezzük kizárólag karral. Az **I.**, **II.** és a **fél port de bras** kivételével a többi sokkal összetettebb koordinációt igényel. A kar munkáját hajlással, dőléssel, a vállöv elfordításával, esetleg lecsúszással kísérik. A **VI. port de bras**-t, melyben az egy lábon történő lecsúszás szerepel, a magasabb évfolyamokban **grand tour préparáció**-jához is használjuk.

- I. port de bras** (I. évfolyam)
- II. port de bras** (I. évfolyam)
- III. port de bras** (I. évfolyam)
- IV. port de bras** (II. évfolyam)
- V. port de bras** (III. évfolyam)
- VI. port de bras** (III. évfolyam)
- fél port de bras** (I. évfolyam)

A megfelelő testtartás és a láb izomzatának fejlesztése csak egy része a tökéletes táncos

eszköztárának, ugyanis a helyes karhasználat biztosít művészi hatást és tökéletes harmóniát. A néptáncban túlnyomó részt csípőre vagy derékra helyezett kezet használunk, azonban a férfiak szolisztikus formájú táncaira – *verbunk*, *legényes* – jellemző a mellkas magasságában tartott kar, de előfordulhat egyszerűbb forma is, ebben az esetben a karok a test mellett helyezkednek el.

A legényes táncok alatt mellkas magasságban tartott karok (3. ábra) fontos szerepet töltenek be, mert munkájuk segít az egyensúlyozásban, a szükséges csípőhasználat megoldásában és az ugrások lendületvételében. Általános hibának tekinthető, hogy a tanulók gyakran nem tudják szépen, plasztikusan tartani karjaikat, amikor a tánc jellege a szabadon, ízlés szerinti használatot követeli meg. Ezzel szemben klasszikus balett képzésben részesülő növendék bátran és magabiztosan tudja használni a karjait tánc közben, mivel a **port de bras**-k és a karpozíciók gyakorlása megfelelően plasztikussá tették azokat. Megerősítették a hát- és vállizmokat, melyek segítségével hosszú időn át is képesek tartani karjuk egészét.



3. ábra: Mátyás István 'Mundruc' legényest táncol

3 Sebestény 1997.

Kiemelt fontosságú gyakorlatok

Kiemelt fontosságúnak tartok minden olyan gyakorlatot, melyek a balett terminológiáján keresztül lehetővé teszik a magyar táncdialektusok figuráinak fejlesztését. Nem kívánok minden gyakorlatot behatóbban vizsgálni, analógiát keresek a balett általam fontosnak tartott gyakorlatai és egyes néptánc-motívumok között, ezzel felállítva egy merőben új módszert a technikai kihívások célzott munkálására. Véleményem szerint a balettóra egyik legfontosabb része a fokozatosan felépített rúdgyakorlat. Sokan úgy gondolják, hogy ez csak bemelegítés, pedig az egész óra szerves részét képezi. Az amatőr utánpótlás csoportok néptáncóráinak bemelegítő részében remek lehetőség adódik kiragadni egy-egy feladatot a rúdgyakorlat folyamatából. Ám nemcsak a rúd mellett végzett feladatokkal lehet pozitív eredményeket elérni, a közép- és allegro gyakorlatok között szintén számos fejlesztő feladat található. Így a drámapedagógiai, a népi gyermekjátékok, az erőnléti-tréning és a *Molnár-technika* mellett lehetővé válna a klasszikus balett beépítése az amatőr képzésbe. Mindez úgy gondolom, nagyszerű hatással lenne az amatőr műhelyekben tanuló gyerekek táncos mozgásának egészére.

Mivel a balettóra a rúdgyakorlattal indul, így az általam kiemeltnek tekintett gyakorlatok vizsgálatát ezzel a feladatcsoporttal kívánom indítani. A későbbiekben említést teszek néhány gyakorlat középen végzendő formájáról, a forgások sajátosságáról, illetve egy-egy hasznos allegro feladatot is megemlítek.

Demi és grand plié

„Az exercise az öt pozícióban végzett pliével kezdődik. Itt engedjenek meg egy kis kitérést. – Az, hogy a pliét az első pozícióval kezdve sorjában tanítjuk nem véletlen és nem üres hagyomány. Noha e kérdés körül megoszlanak a vélemények és vannak, akik azt tanácsolják, hogy II. pozícióban történő pliével kell kezdeni a gyakorlatot, ezt a nézetet nem tudom osztani”.⁴ Az óra kezdő gyakorlata, a **plié** a maga összes formájával valójában egy bemelegítő gyakorlat, amely a bokaízülettől kezdve a térden át a csípőízületig mindent átmozgat, amennyiben intenzíven történik a munka, minden izmot bekapcsol, erősíti a combizomzatot és nyújtó hatást biztosít az Achilles-ín számára. A helyes kivitelezésről

két kiváló mesternő így fogalmaz (1998): „A *demi plié*-nél a térdeket folyamatosan hajlítjuk addig, amíg a sarkat a földön tudjuk tartani. A térdeket a lábfej irányába nyitjuk. A medencét nem engedjük hátra, a gerincoszloppal együtt egyenesen tartjuk. A térdnyújtás is folyamatosan történik”.⁵ A **grand plié** pontos megvalósítása azonos a **demi plié**-jével, a számottevő különbség azonban a sarkak megfelelő időben történő felemelkedése. Kivételes eset a II. pozícióban végzet **grand plié**, ugyanis ekkor a sarok nem emelkedhet el.

A **Nyugati** vagy **Dunai táncdialektusra** jellemző, a motívumkészlet egyszerűsége. Megfigyelhető, hogy a táncok formavilága kötöttebb, mint a Tiszai és az Erdélyi dialektusban. Jellemző táncok, az ugros, az eszközös táncok, a verbunk, a leánykarikázó, illetve a lassú és friss csárdás. A lassú csárdás ezeken a vidékeken többnyire lenthangsúlyos, a motívumokat tekintve szegényes figurakészlettel bír. A friss ezzel szemben gazdag, egylépéses, buktatós, lippentős, aprózó lábfigurákból és játékos csalogatásokból áll. Rábaköztől egészen Somogyig, a Mezőföldön és Sárközön keresztül a friss alapmotívumai a tánc lenthangsúlyos jellege miatt nagy és intenzív „**plié**-ket” követelnek meg. A tánc szerves részét képező aprózó lépések a férfiak részéről **staccato** jellegűek, a nők lépései ezzel ellentétben valamivel lágyabbak. Megvalósításuk szempontjából fontos, hogy a figurák zenében történő elhelyezkedése tökéletes legyen. Ehhez szükséges a lábak gyorsasága és a figurák leszorítása, ami fejlett combizomzatot követel és a **plié** gyakorlattal kiválóan fejleszthető. A játékos somogyi kanásztánc is rengeteg díszítőelemként használt guggolást tartalmaz, amihez feltétlen szükséges az erős és rugalmas combizom és a tartott derék mivel, ha többet kell egymás után elvégezni, ezek segítenek a táncosnak és nem utolsó sorban esztétikussá teszik mozdulatait.

Battement fondu

A **fondu** egy jóval összetettebb gyakorlat, mint a **plié**. Folyamatos térdhajlításból és térdnyújtásból áll (4. ábra). Míg a **demi- és grand plié** gyakorlat alatt a térdhajlítást mindkét lábbal egyszerre végezzük, addig a **fondu** gyakorlat közben mindez egy lábon történik. A súlyláb pumpálása megerősíti az izmokat és felkészíti a testet az egy lábon történő ugrásokra. A súlyláb **plié**-be ereszkedik, mialatt a szabadláb hajlít úgy, hogy közben **sur le cou-de-pied**

⁴ Vaganova 1951.

⁵ Bretus–Zórándi 1998.

helyzetbe kerül. E helyzetnek a **plié** legmélyebb pontján kell megszületnie. Ezután a két láb nyújtása egyidejűleg történik, de csak talpon, **relevé**-ben a súlyláb térd előbb nyújt, hogy a szabadláb nyújtásával egyidőben legyen kész. A boka nem dőlhet be, **plié** helyzetben a térd erőteljesen kiforgatott, a medence és a gerinc egyenes. Az **en dehors** folyamatos megtartása érdekében az előre **fondu**-t sarokkal, a hátra **fondu**-t térdrel nyitjuk, az **à la seconde**-ba történő nyitásnál arra kell ügyelni, hogy a súlyláb és a szabadláb pontosan egyvonalban legyen. Több formája is létezik a gyakorlatnak például a **double fondu**. Mindezt végezhetjük talpon, féltalpon és pőzokban egyaránt.



4. ábra: A battement fondue folyamata

A néptánc ugrós jellegű táncaihoz, dunántúli frisscsárdásaihoz és szőlisztikus férfitáncaihoz elengedhetetlen a jól megerősített combizom. A **fondu** gyakorlat az izomerő fejlesztésén kívül remekül használható a végtagok összehangolt munkájának finomítására is. Ez nemcsak a koordinációra van jótékony hatással, hanem a tanuló koncentrációs képességét is nagymértékben igénybe veszi. Az erdélyi forgatócs tánccok fő jellegzetessége, hogy a páros viszonyok rendkívül gyorsan változnak a

tánc speciális figuráinak köszönhetően. Nemcsak a lánnyal történő együtt táncolásra kell összpontosítani, hanem a kar-láb koordinációra is, hiszen míg a férfi karjával meghatározott módon forgatja a lányt, lábaival különböző ritmikájú figura-sorozatokat végez. Az ilyen, és ehhez hasonló anyagokat a művészeti alapiskolákban többnyire magasabb korosztályban tanulják a diákok. Habár ekkorra már rendelkeznek néptáncos előképzettséggel, sokuknak nehezebbé válik az egy időben több dologra koncentráció. Általános hibának mondható, hogy esetleg amennyiben a tanulónak sikerül elsajátítania a lépéseket, azt a karmunkával igen nehezen vagy akár egyáltalán nem tudja összehangolni. Úgy gondolom, hogy a **fondu** gyakorlat a koordinációban való jártasság elsajátításához kitűnő eszközként szolgálhat. A magyarság táncos nyelvtérületeinek összességét tekintve számos olyan figura található, mellyel a test jókora magasságban emelkedik a földtől. Szinte minden tájegység anyagában megtalálható legalább egy-egy ilyen motívum. A jó táncos onnan ismerszik meg, hogy nem csak az ugrás magasságával törődik, hanem ügyel a visszaérkezés technikájára is. A balett szempontjaival ellentétben nem lényeges a lehetőleg minél halkabb földre érkezés, ám fontos, hogy a tánc esztétikus maradjon, és az érkezés következtében ne történjen sérülés. A sokat emlegetett combizom kidolgozására a **plié**-n kívül a **fondu** gyakorlat is tökéletes.

A következő kiemelt gyakorlat eltér az előzőktől, a **legato** jelleget felváltja a **staccato**. A gyakorlatok sorrendjét tekintve, már megtörtént az ízületek és izmok bemelegítése, most következhet a fürgeség képességének elsajátítása.

Battement frappé

A **battement frappé** kettő **staccato** jellegű mozdulatsorból áll, ami a szabadláb térdhajlítását és térdnyújtását foglalja magába. A gyakorlatot a legtöbb esetben féltalpon 35°-os nyitással végezzük, a kezdő forma viszont talpon, lábujjhegygel a földet érintve történik. A **frappé**-nál a behajlított szabadláb helyzete az úgynevezett **sur le cou-de-pied** helyzet, melyet már a **fondu** gyakorlatnál említettem. Elöl pozíciónál a szabadláb kisujja a súlyláb bokacsontja előtt helyezkedik el úgy, hogy a lábfejt közben erőteljesen lefeszítjük, a térdet pedig oldalra húzzuk. Hátralátott helyzetnél a spicc a súlyláb bokacsontja mögött helyezkedik el oly módon, hogy a lábfejt



5. ábra: Eleki adatközlők tánca

a bokaízület előre nyomásával íveljük hátrafelé.⁶ A gyakorlat sajátossága a kizárólag *frappé* gyakorlatban használt *átfont sur le cou-de-pied*.

Az ezt követő fázis a térd nyújtása, ahol a láb *sur le cou-de-pied*-ből pontosan 35°-os magasságra emelkedik. A helyzet nyitása erőteljes és hirtelen történő. Abban az esetben, amikor *à la seconde*-ban dolgozunk, fontos, hogy a szabadláb combját teljesen mozdulatlanul és kifelé forgatva tartsa a tanuló. Az elől és hátul *frappé*-nál viszont nem tudjuk mozdulatlanul tartani a combot. Talpon és féltalpon, esetleg a két lehetőség kombinálásával is végezhető a gyakorlat, így a vádli nagymértékben fejleszthető. A gyakorlat közben lényeges az erősen tartott törzs és feszített állóláb. Közben ügyeljünk rá, hogy ne engedjük a testsúlyunkat a medencénkire. Általános hiba, hogy a növendékek nem tartják megfelelő módon a felsőtestüket, emiatt a feladat végzése közben a felsőtest imbolygása figyelhető meg. A törzs és a derék tartására, az állóláb átnyújtására mindig hívjuk fel a figyelmet. A *frappé* mennyiségét érdemes növelni vagy a kísérő zene tempóját enyhén felgyorsítani, azonban vigyázni kell rá, hogy ne terheljük túl a súlylábát, hogy a gyakorlat technikailag megoldható maradjon.

A *battement frappé* legfontosabb kiegészítő gyakorlata a *petits battements sur le cou-de-pied*. „Kiindulás *sur le cou-de-pied* helyzet. Innen végzünk a jobblábbal egy sor rövid, gyors ütést a balsarok előtt *sur le cou-de-pied* helyzetben. Az ütést a lábujjakkal végezzük, az alsólábszár szabadon mozog. Ezt a gyakorlatot rendszerint csak akkor vesszük, ha a lábak már jól fejlettek. Általában

csak a felsőbb osztályok végzik”.⁷ A legfontosabb szempont, hogy a lábszárat kizárólag függőleges helyzetig nyitjuk a gyakorlat folyamán. A lábszár fűrgeségének fejlesztésére ez a gyakorlat a legmegfelelőbb. Nemcsak fejleszti az alsó végtag sebességét, hanem segít a dinamikus megfogott lábfigurák kivitelezésében is.

A Magyarországon élő román nemzetiségek táncai közül a Békés megyei Eleken gyűjtött anyagok számtalan lábfigurát tartalmaznak. A *lunga* olyan párban, vagy férfiszóló jelleggel előadott tánc, mely közben a lábszár dinamikus munkája meghatározó. Ez magának a táncnak a stílusjegye. Habár a legvirtuózabb figurák, például az eleki születésű, az „A Népművészet Ifjú Mestere”, valamint „Örökös Aranysarkantyús Táncos” díjjal kitüntetett **Gál László** (1963–2017) figurája az úgynevezett „nagytekerő” rendkívüli mértékben igényli az intenzív csípő munkát, megvalósításához mégis elengedhetetlen a lábszár útjának tudatos és dinamikus irányítása. A „Népművészet Mestere” és a mai napig aktívan táncoló, 1935. május 10-én szintén Eleken született **Szabó Péter (Petru Sabo)** saját figurája sok kopogós motívumot tartalmaz. A koppintások után a láb dinamikus változtatja helyzetét, ami a 85 éves adatközlő mozgásában idősora ellenére kitűnően megfigyelhető. Bizonyos helyzetek nagymértékben hasonlítanak a klasszikus balettben fellelhető *rendkívüli sur le cou-de-pied* és *passé* helyzetekre (5. ábra), természetesen azzal a különbséggel, hogy csípőízületből nem történik kiforgatás és a lábfő sincs lefeszítve.

6 Sebestény 1997.

7 Vaganova 1951.

A balett metodikában hangsúlyozott jelentőséget tulajdonítunk a vállak és a csípő – a bizonyos „négy pont” – folyamatos összekapcsolására. A csípő és a vállöv a legtöbb pózban a test irányának megfelelően tartott. Az egyetlen kivétel a **IV. arabesque**, ahol a vállöv a csípőhöz képest elforgatott helyzetben áll. Természetesen a „négy pont” szabálya a **frappé** gyakorlat alatt is érvényben van, tehát a mozdulatokat kizárólag lábbal végezzük, a derék és a törzs egésze mozdulatlan. A fent említett eleki táncanyag igen virtuóz, ritmikus. Egyes figurái a csípő használata nélkül elvégezhetetlenek, de a tanulási folyamat részét kell képeznie a lábszár helyzeteinek és robbanékonyságának megtanítása. Az a növendék, aki tisztában van a **battement frappé** kivitelezésének módjával, a **sur le cou-de-pied** helyzetekkel, lábszárát képes a comb elmozdulása nélkül használni, akadálytalanul el fogja sajátítani az eleki táncanyag összes fortélyát.

Ám a néptáncot tanulók nemcsak a fenti példa okán találhatnak értelmet a **battement frappé** technikájának elsajátításában. A hazánk határain belül és kívül élő cigány etnikumok a mai napig őrzik archaikus szokásaikat, melyek közül a tánc sem kivétel. Magyarországon főként a keleti országokban, de **Szeged környékén** és **Zala megyében** is gyűjtöttek cigánytáncokat a kutatók. Határainkon kívül **Kárpátalján** és **Erdélyben** a **Maros mentén** a legélénkebb ez a fajta kultúra. A tánc rengeteg lábfigurát tartalmaz, melyek igen virtuóznak. Ezeket a nők és férfiak egyaránt táncolják, persze nemek szerint más-más a készlet. A férfiak a figurázás mellett rendkívül ritmikus csapásokat illesztenek táncukba, amik sok esetben teljesen improvizatíván születnek. A **frappé** technikájához a legközelebb egyértelműen a lábfigurák állnak, melyek laza, de mégis felettebb feszes, dinamikus lábmunkát követelnek meg. Tánc közben a lábszár hirtelen és erőteljesen változtatja helyzetét. Nyilvánvalóan ezek az emberek sosem találkoztak a **frappé**-val, hanem egészen kicsi koruk óta ezeket a figurákat táncolják, gyakorolják. Az amatőr iskolák képzési rendszerében mind az **eleki** mind pedig a **cigány táncanyag** felsőbb korosztályban jelenik meg, ugyanis muzikálisan és tánctechnikailag is magasabb fejlettségi szintet követel meg. Véleményem szerint a néptáncóra bemelegítésébe illesztett **battement frappé** segítségével célzott fejlesztés valósítható meg minden olyan táncanyag javára, mely igénybe veszi az alsó lábszár dinamikus munkáját.

Rond de jambe en l'air

„A *rond de jambe en l'air* rendkívül fontos mozdulat, amely igen komoly szerepet játszik a test további klasszikus képzésében. Rendkívül pontosan kell végezni és a térdízület legkisebb rángását sem szabad megengedni, mert ebben az esetben az izmok nem tudják teljes mértékben kiaknázni a gyakorlat hasznát. A jól gyakorolt *rond de jambe en l'air* a felsőlábszárát erőssé és keménnyé teszi, az alsólábszár pedig minden forgató mozdulatban engedelmessé válik (...) Ezenkívül a jólképzett alsólábszár engedelmes és hajlékony eszköz, amely minden lábmozdulatnak szint tud adni”.⁸

A **rond de jambe en l'air** egy levegőbe leírt félkör térdízületből, mialatt a comb teljesen mozdulatlan. A lábat **à la seconde** helyzetben tartjuk 45 vagy 90°-on. A kiindulási helyzet után a térd behajlik és a spicc hegyével érintjük a vádli közepét úgy, hogy a mozdulattal félkört írunk a levegőbe. Tudnivaló, hogy az érintés után nem áll meg a mozdulat, hanem egy hirtelen történő nyújtással – **akcentus** – vezetjük vissza a lábat **à la seconde**-ba. A mozdulat a vádli érintés végeztével is folyamatos marad. A csípőízület nem mozog, a comb is mozdulatlan, csak a lábszár végzi a munkát. Rendkívüli precizitást igényel a gyakorlat, a térdízület legkisebb rángása sem megengedett. A tökéletes **rond de jambe en l'air** a combizmot erőssé, a lábszárát pedig engedelmessé teszi.

Ez az eszköz a néptáncban is kitűnően használható, leginkább az erdélyi férfitáncok előadása közben, valamint minden olyan tájegység táncában, ahol megjelennek a lábtekerések. Szék városának legismertebb férfitáncai a **sűrű- és ritka tempó** számtalan lábkört tartalmaznak. Ha egy ember tánca elnyerte a közösség tetszését azt mondták róla: „A lába kicsipkézi a levegőt!”. A mondás találoán tükrözi mennyire fontos a lábszár kifinomult, plasztikus és tudatos koordinálása. Ám nem csak Szék az egyetlen erdélyi település, melynek szőlisztikus férfitáncában megjelenik a **rond**. Mezőség és Kalotaszeg falvaiban a **lassú- és sűrű magyarok, legényesek** és **verbunkok** nagy mennyiségben tartalmaznak lábköröket. A magyar néptánc sokszínűségének megfelelően kivitelezési módjuk más és más. Esetenként a combizom és a csípő tarott, a körzést csak a lábszár végzi, máskor csípőízületből történik a „*facsarás*”. A felsorolt tájegységek és tánc típusok igen közkedveltek a néptáncmozgalomban a táncok lendületessége és a sodró zenei hangzás okán. A tanulók ezért egészen fiatalon tizenégy, tizenöt évesen

⁸ Vaganova 1951.

kezdenek megismerni az említett anyagokkal. Tulajdonképpen ebben a korban találkoznak először a komolyabb technikai követelményekkel bíró táncokkal, mind a páros, mind pedig a szólisztikus formát tekintve. Nagyon fontos, hogy ekkora már kialakuljon bennük a megfelelő testtudat, melynek segítségével képessé válnak magas fokon koordinált mozdulatok elvégzésére. Mivel e táncípusok nagy felkészültséget igényelnek, úgy gondolom, hogy a lábszárak idomítására a legjobb módszer a tanulók megismertetése a *ronde de jambe en l'air* gyakorlattal. Így fejlett izomzatú, dinamikus és jól kontrollált comb- és lábszár munka hozható létre, mellyel „a magyar néptánc királya” a *kalotaszegi legényes* fizikailag nem jelenthet kihívást egyetlen tanuló számára sem.

Grand battement jeté

A *grand battement jeté* a rúdgyakorlat utolsó feladata. A szabadláb útját vizsgálva megállapíthatjuk, hogy ez egy összetett gyakorlat, hiszen magába foglalja a *battement tendu* és *jeté* valamennyi szempontját. Megvalósítása a *jeté*-vel hasonlatos, azzal a különbséggel, hogy a láb minimum 90°-os magasságba lendül. Ez a fajta lábdobás a néptáncóra bemelegítésének részeként többféle funkciót tölthetne be.

A feldobás és zárás minden esetben *tendu* helyzetben keresztül áthaladva történik. A láb fellendítése erőteljes, lendületes, míg a lezárás mozdulatának dinamikai megoldása a 45°-os magasságot elérve enyhén visszatartott.⁹ A gyakorlat alatt a medence teljesen mozdulatlan. „Ha a láb önállóan képes mozogni anélkül, hogy más izmokat is belevonna a munkába, akkor a törzs teljesen nyugodt tud maradni”.¹⁰ Az állóláb térdizülete átfeszített, gyakorlat közben az egész testtel történő felfelé törekvés érzete dominál, amit az *V. pozíció* zárásának pillanatában is meg kell őrizni. Így a derekat a *grand battement jeté* alatt végig erősen kell tartani, a testsúlyt a *jeté* zárásának pillanatában sem szabad ráereszteni a lábakra.

A megfelelően kivitelezett *grand battement jeté* szép vonalat kölcsönöz a szabadlábnek. Lényegét tekintve segít a lábak és a törzs izomzatának megerősítésében, valamint a szabadláb lendületeségének és függetlenítésének fejlesztésében, ami a nagy ugrások lendületvételét, ennek okán a megfelelő magasság elérését eredményezi. Az erdélyi

férfitáncok nem csak lábköröket, hanem *olló* motívumokat is tartalmaznak. Az ugrást az egyenes úton fellendített láb és az adott tájegységnek megfelelő felsőtest munka segíti. Ezután a lábak cseréje lehetőleg a legmagasabb ponton történik. Lendítéskor és a levegőben nem minden esetben követelmény a térd és a lábak átfeszítése, kinyújtása. A lényeg a láb lendítése és a súlypont emelkedése. A *kalotaszegi legényesben* a láb vonala nyújtottabb, a mezősegi és széki táncokban valamivel hajlítottabb és a felsőtest munkája is jobban kiveszi a részét az *olló* megvalósításában. Úgy gondolom, hogy a *grand battement jeté* alapszintű ismerete és rendszeres gyakorlata felkészíti a tanuló testét az *ollók* kivitelezésére. Valamennyi tanuló a lábdobásoknak köszönhetően könnyebben megérzi a végtagok helyes és lendületes munkáját, ami segít a néptáncban használatos súlypont emelkedésében is.

Ebben a fejezetben olyan gyakorlatokat igyekeztem bemutatni, melyek meggyőződésem szerint a néptáncot tanulók technikai felkészültségét célzottan fejlesztik. Úgy gondolom, hogy az általam kiemelt feladatokban remek kapcsolódási pontok találhatók a néptánc bizonyos tájegységeinek figurakészletével. A kívánt hatékonyság elérése érdekében az elsődleges feladat megismertetni és megszerettetni a gyerekekkel a klasszikus balett módszerét és rendszerét, elmagyarázni nekik a balett és a néptánc lehetséges összefüggéseit a gyakorlatok alapszintű megtanításával.

A forgás

A *tour* kifejezést akkor használjuk, amikor a test egyarában állva fordulatot tesz a saját tengelye körül.¹¹ A forgás irányát tekintve a *tour* lehet *en dehors* vagy *en dedans*, ezen belül indíthatjuk *II.*, *IV.* vagy *V.* pozícióból, a lezárás pedig *IV.* vagy *V.* pozícióban esetleg térdelő helyzetben befejezve valósulhat meg (6. ábra). Egy másik csoportot alkotnak a *grand tour*-ok. Ebben az esetben a szabadláb *sur le cou-de-pied* vagy *passé* helyzet helyett a levegőben 45° vagy 90°-on tartva helyezkedik el. A *tour* elsajátításának folyamata a *preparáció* tanításával kezdődik. Feladata, hogy előkészítse a *balance* helyzetet, kidolgozza a talpról féltalpra történő felpattanás technikáját. A felpattanás pillanatában a súlyláb teljes mértékben átfeszítjük és a legmagasabb féltalpra húzzuk fel magunkat. A szabadlábát dinamikus felkapjuk *rendkívüli*

9 Bretus–Zórándi 1998.

10 Vaganova 1951.

11 Vaganova 1951.



6. ábra: Tour sur le cou-de-pied V. pozícióból IV. pozícióba érkezve

sur le cou-de-pied helyzetbe, a térdet kihúzzuk oldalra. A forgás elsajátításának kezdetekor a *sur le cou-de-pied* helyzet az *en dedans tour*-nál is elől van, ám magasabb technikai szinten a szabadlábát előre és hátra is húzhatja a tanuló. A karokat ezalatt nem feszítve, de tartva *előkészítő helyzetből I. pozícióba* lendítjük. Amennyiben a lapockát és a vállakat lehúzzuk a karok könnyen a *tour*-nak megfelelő magasságba kerülnek, plasztikussá és jól tartottá válnak, így kellő lendületet kölcsönöznek a forgásnak és segítik az egyensúlyi helyzet megtalálását. Már a *preparáció* alatt rendkívül fontos, hogy a test „központját” felhúzzuk, a bordakosarat pedig igyekezzük összeszorítani, hogy a test egyenes tengelyt képezzen. A derék ne legyen homorú, a hasfal pedig ne szaladjon előre. Ezután a kívánt induló pozícióba leengedve a szabadlábát *demi plié*-be ereszkedünk, majd a *plié*-t, mint egy rugót összenyomva felpattanunk a forgáshoz, közben minden izmot aktívan használunk. A *tour gyakorlat* befejezésekor a szabadlábát a lezáráshoz választott pozícióba vezetjük és *demi plié*-be ereszkedünk úgy, hogy közben a felsőtesttel felfelé törekszünk. Ez segít lefékezni a forgás lendületét. A karokat folyamatosan nyitjuk *I. pozícióból*, hogy 135°-os szélességben alacsonyan tartott *II. karpozícióba* kerüljenek a lezárás pillanatában, a fejet pedig az elől lévő láb irányába fordítjuk.¹²

A tökéletes *tour* megvalósítása szempontjából nagyon fontos a fejkapás. A fejet aktívan forgatni kell, de nem szabad engedni, hogy billenjen, elmozduljon a függőleges tengelyéből. A tekintettel egy pontra kell összpontosítani anélkül, hogy közben másfelé néznénk. A fejkapás mellett fontos a karok

által adott lendület és a szabadláb térdének oldalra történő kihúzása, ami *en dehors tour* esetén szintén segíti a fordulatot. A súlyláb sarka a *tour* indításaakor sem csúszhat hátra, *en dehors helyzetben* kell maradjon. Ezzel ellentétben az *en dedans tour*-nál a súlyláb sarkának erőteljes tolása szükséges. A *tour*-ok kivitelezése alatt minden átfeszített súlylábban, magas féltalpra emelkedve történik. A forgás alatt a testben egy folyamatosan fölfelé törekvő érzésnek kell megszületnie. A lezárás előtt szintén meg kell emelkedni és törekedni kell arra, hogy féltalpon fékezzük le a *tour*-t. Mindezt végezhetjük *en face* és *épaument*-ban is.

A forgások másik típusát képezi a diagonálisan haladó fordulatok csoportja. Ezek közül néhányat a néptáncosoknak is ismerniük kell, melyek nem másak, mint a *tour pas de bourrée* és a *tour chaîné*. A két különböző forgást tekintve a lábak munkája más és más. A *tour pas de bourrée* fordulata *V. pozícióban* történik, ugyanakkor *chaîné* közben a lábakat párhuzamosan tartjuk. A fordulatot a *tour pas de bourrée* esetében magas féltalpon végezzük, a fejet pedig a haladás irányába egy pontra kapjuk. A diagonál forgásokat végezhetjük körben haladva is. Ez a forma nagyon hatékony a lányok képzését tekintve például a *kalotaszegi* vagy *székelyföldi* táncok helyes elsajátításához.

Vitathatatlan, hogy a forgás a táncművészet minden ágában nagy jelentőséggel bír. Ez a néptáncművészetre gondolva is megállja a helyét. Mivel alapvető táncos feladat, jó, ha az alapfokon tanuló növendékek is képzetek benne. A kihívást tapasztalatom szerint a fejkapás jelenti. A *balance* helyzet megérzése rövidebb időt vesz igénybe, hiszen a jól formálható

12 Bretus-Zórándi 1951.

izmoknak köszönhetően a tanulók hamarabb ráéreznek a megfelelő tartásra. A fejkapás számukra olyan mozdulat, mely ösztönösen távol áll tőlük.

Amennyiben a néptánc olvasatában forgásról beszélünk, olyan formára kell gondolni, mikor a férfi és a nő összekapaszkodva bizonyos fogásmódok szerint forog. A különböző tájegységek stílusainak megfelelően a forgástengely eshet a páros viszony középpontjába, ám a legtöbb esetben a férfi helyzete meghatározó, így ő válik tengellyé. A balett forgásainak technikája leginkább a lányok táncában hasznosítható. *Mezőségen* és *Kalotaszegen* számos kar alatti forgatás díszíti a párostáncot. Ilyenkor a nő a férfi karja alatt a saját tengelye körül pördül, fordul meg. *Kalotaszegen*, mikor a férfiak *csárdás* vagy *szapora* közben csapásolnak, megbonthatják a páros formát, a nőket elengedik, így ők önállóan variálhatnak csárdáslépéseket és fordulatokat. Párjuk figurázása alatt akár tizenhárom saját tengely körüli fordulatot is végezhetnek ugyanabba az irányba. A fordulat teljesen egyenletesen, két lábon történik, melyek közben nincsenek teljesen kinyújtva. Fejkapás nincs, ellenben a zene tempójának megfelelően igen sebesen, egyenes testtartással kell végrehajtani a forgást. Ebben segít a lábak szűk pozíciója, a lapockák és a vállak lehúzása, illetve a forgás irányával ellentétes oldalon tartott kar, esetenként mindkét kar. *Nyárád mentén*, a *Kisküküllő völgyében* és a *Felső-Maros vidékén* élő székelyek figurálisan gazdag tánc a *forгатós*, melyet *marosszéki* vagy *vármegyés* néven is ismernek. Eredete egészen a reneszánsz korig vezethető vissza. Legjellegzetesebb motívumai a „összerázó” és a „vármegyés”. A tánc fő részét a nő forgatása, pördülése alkotja, mely lenghangsúlyos és sokkal hirtelenebb történik, mint *Kalotaszegen*, tehát joggal nevezhetjük pördülésnek. Különlegessége, hogy a nő a párját tekinti frontiránynak, emiatt a párviszony folyamatosan változik. A *diagonál tour*-ok által elsajátított szempontok nagymértékben segíthetik a *forгатós* táncok technikájának megértését. A tudás birtoklásával a lányok könnyebben ráérezhetnek a pördüléssel történő haladására, melyet a *marosszéki* közben köríven kell elvégezni. Tehát a balett forgástechnikájának alapismerete csakis előny lehet a néptáncot tanulók számára, melyet aztán a fent leírt módon alkalmazni is tudnak. Fontos a rendszeres gyakorlás, hiszen a szempontok megvalósítása messze áll az autentikus néptánc hagyományaitól. Ezért a *tour* minden mozdulatának bele kell ivódnia a növendék tudatába és izomzatába, ugyanis a forgás kivitelezéséhez elengedhetetlen a magabiztosság.

Allegro

Az ugrások összetett koordinációs feladatok számos variációs lehetőséggel, ezért a balett legnehezebb elemei közé tartoznak. Magasat ugrani nem elég, a mozdulatnak könnyedséget kell tükröznie. Egy ugrás folyamata négy részre bontható, a preparációra, az elemelkedésre, a levegőben megtartott pózra és az érkezésre. Az elemelkedést minden esetben *demi plié*-be ereszkedéssel kezdjük, és annak szempontjait megtartva végezzük. Rugóként használjuk a *demi plié*-t és a legmélyebb pontjából indítjuk az ugrást. Az elemelkedésben nagy erő kifejtéssel részt vesz a lábfő is, így azt minden esetben le kell feszíteni, amint elhagyjuk a talajt. Ez abban is segít, hogy magasabbra tudjunk ugrani. A karok összehangolt munkáját a lendülevétel fokozására használjuk. A karokkal *belégzést* végzünk és *demi plié*-be ereszkedünk, majd a felugrás pillanatában indítjuk a *port de bras*-t, ezzel lendületet adva az egész testnek. A levegőben a karok és a fej használta határozza meg a mozdulat vonalát. Az ugrásból történő megérkezés is nehéz feladat. „Puha, rugalmas és folyamatos”. Ezzel a három szóval lehet legjobban jellemezni az érkezést, mely talán nagyobb kihívást jelent az érkezésnél. Ennek kidolgozásához minden szempontnak egyszerre kell érvényesülnie. Az első mozzanat, hogy *spiccen* át talpra gördülünk, majd az érkezés után folyamatosan mélyítjük a *demi plié*-t. A mozdulat a *plié* legmélyebb pontján sem áll meg, hiszen a mélyítés a következő ugrás indítását készíti elő. Érkezéskor a karokat a gyakorlatnak megfelelő pózban tartjuk.¹³ A különféle gyakorlatokat *battirozással* nehezíthetjük. Ilyenkor a combtöbblől erősen kiforgatott lábakat próbáljuk egymással „összeütni”. Vaganova szerint a *battu* a tánc legnehezebb feladata (1951), ám én a néptáncosok fejlesztésének lehetőségeit keresve nem tartom fontosnak a további vizsgálatát: „Az ütések a táncba ragyogást, virtuozitást visznek, mert a battirozás nem tűr meg semmiféle hanyagságot, sem felületes előadást, sem leegyszerűsítést, másképpen elveszti értelmét”.¹⁴

Az ugrásokat két csoportba sorolhatjuk. Az elemozdulást tekintve beszélhetünk csak felfelé, vagy felfelé és haladó gyakorlatokról. Ám ezen felül az ugrásokat az alábbi négy csoportra bonthatjuk:

1. két lábról két lábra történő ugrások
2. két lábról egy lábra történő ugrások

¹³ Bretus–Zórándi 1998.

¹⁴ Vaganova 1951.

3. egy lábról két lábra történő ugrások
4. egyik lábról a másik lábra történő ugrások.¹⁵

A klasszikus balett ugrásait tanulmányozva megállapíthatjuk, hogy az összes izom aktívan vesz részt a munkában, ezért a táncosnak meg kell tanulnia a legjobb tudása szerint koordinálni a testét. A magyar tánc kultúrában túlnyomó részt olyan motívumokat találunk, melyek során legalább egy láb emelkedik a talajtól. Így csekély vizsgálódás is elegendő ahhoz, hogy megállapíthassuk, a néptánchoz erős és rugalmas combizom és vádli szükséges. Ezt nemcsak a rúdgyakorlatok, hanem a balett ugrás-anyaga is remekül fejleszti, hiszen az izmok folyamatosan aktív állapotban vannak. Az alapfokú iskolában nem érdemes komplikáltabb gyakorlatokat tanítani. Néhány kis és közepes ugrás technikája által a tanulók megtanulhatják irányítani testüket a levegőben. Erre legfőképpen azért van szükség, mert a gyakorlatoknak köszönhetően képesek lesznek összehangolni a karok mozgását az ugrásokkal, valamint kellő mértékben átfeszíteni lábukat, lábfejükkel a levegőben spiccelve. Az alapfokú képzésben részesülő tanulónak is illik tudni, hogy amikor „olló”-zik, vagy **haidau**-t táncol, akkor is ugyanazon szempontokra figyeljen, mint amiket a balett gyakorlatokon keresztül elsajátított. Az emelkedés alatt a láb legyen nyújtott a lábfej pedig tartott. Amennyiben a tanult tájegység mozgás-anyaga nem igényli, semmiképpen ne legyen visszafeszített, úgynevezett **flex** állapotban. Így érheti el a pedagógus, hogy tanítványai lábának szép vonalat formáljon, hiszen az mutat a színpadon és technikailag a nyújtott láb fellendítése emeli magasabbra a felugrást.

A gyakorlatok nem csak az izomzat pozitív alakulására vannak hatással. Ha egy tanuló felismeri a gyakorlatokban rejlő lehetőségeket, megérti a balett és saját műfaja közti kapcsolatokat, lelkiismeretesen végzi el a rá kiszabott feladatokat, akkor megfelelő állóképességet szerezhet. Ezzel táncának képe és előadásmódja is nagymértékben fejlődik.

Felhasznált szakirodalom

- Bretus Mária – Zórándi Mária 1998 *A balett technika alapja*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Sebestény Katalin 1997 *A klasszikus balett módszertana – I. évfolyam*. A klasszikus balett módszertana, I. Planétás Kiadó, Budapest.
- Vaganova, Agrippina Jakovlevna 1951 *A klasszikus balett alapjai*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest.

Ábrajegyzék

1. ábra: A klasszikus balett lábpozíciói, kép: ismeretlen, URL: <https://tanccsillag.eoldal.hu/cikkek/balett/balett-szotar-es-tanc-szakkifejezesek-magyarazata.html> (letöltés: 2020.10.27.)
2. ábra: A néptáncban használt alaphelyzetek, kép: ismeretlen, URL: <https://mtasz.hu/wp-content/uploads/2014/12/Pontozói-alapok-páros1.pdf> (letöltés: 2020.10.27.)
3. ábra: Mátyás István 'Mundruc' legényest táncol, fotó: ismeretlen, URL: <http://archivum2.szabadsag.ro/szabadsag/servlet/szabadsag/template/article,PArticleScreen.vm/id/61011> (letöltés: 2020.10.28.)
4. ábra: A battement fondu folyamata, kép: ismeretlen, URL: <https://deti-online.com/raskraski/baleriny/batman-fondyu/> (letöltés: 2020.10.31.)
5. ábra: Eleki adatközlők tánca, fotó: ismeretlen, URL: <https://www.facebook.com/elekiromanahagyomanyorzo/photos/a.403842909746204/403842549746240> (letöltés: 2020.11.07.)
6. ábra: Tour sur le cou-de-pied V. pozícióból IV. pozícióba érkezve, kép: ismeretlen, URL: <https://karolinakowalska.blogg.se/2013/january/tip-top-grunder-i-balett-2.html> (letöltés: 2020.11.14.)

¹⁵ Sebestény 1997.



Mező I., 2010, akvarell, papír, 56x75cm (Field)

ANTROPOLÓGIA ÉS TÁNC

Test, tudat, művészet, színház és politika(?) – a test gesztusrendszerei

[DOI 10.35402/kek.2021.1.8](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.8)

Absztrakt

Írásomban kísérletet teszek a tánc antropológiai értelmezésének körvonalazására. Ebben szerepet kap a test- és térértelmezés, nemi dominancia, színház, divat, esztétikai minőség és a fejlődés, mint határátlépés lehetőségeként felvonultatott szempontrendszerek. Test és tér csupaszága ürességgént vagy őszinte megnyilvánulásként definiálható? A tánc előadásához kapcsolódó társadalmi-illetve személyes attitűdök, mint a mimetikus-előadói, vagy szociális testnormák limitjének meghatározási módjának kérdéseit, illetve továbbélési lehetőségeit járja körül tanulmányom, különös tekintettel a női test megítélési-társadalmi szerepköreinek változására és szereptudatának stratégiáira.

Abstract

Anthropology and dance – Body, consciousness, art, theater and politics(?) – gesture systems of the body

In my writing, I attempt to outline an anthropological interpretation of dance. In this, the aspects of body and spatial interpretation, gender dominance, theater, fashion, aesthetic quality and development as an opportunity to cross borders are involved. Can the bareness of body and space be defined as emptiness or sincere manifestation? My study revolves around the issues of social and personal attitudes related to dance performance, such as mimetic performers or the way of determining the limits of social body norms, and the possibilities of survival, especially the changes in the female body's judgmental social roles and role strategies.

Tanulmányomat annak a kérdésnek megfogalmazásaként írom, aminek központjában a test mozgásának antropológiai értelmezése áll.¹ Azt

gondolom, a test gesztusrendszereinek összefoglalása megteremtheti a hidat a mozgásértelmezések különbözőségeinek megértéséhez és egyúttal tisztázza is ennek szerepét és szerepköreit.

Kutatásom fókuszában elsősorban a mozgás-művészet áll, ennek megismerése során szerzett tapasztalataim azt mutatják, hogy magának a test értelmezésének is számos formája van. Az antropológiai nézőpont is többféle szempontrendszert használ. A testről mint materiális szubjektumról többféle szómaesztétikai megközelítést használnak a kulturális antropológiában. Az amerikai kutatók megközelítésében a test a társadalmi funkciót ellátó kulturális közegben részvevő elem, ehhez képest az európai kutatók megközelítésében lehet a test-lélek-szellem együttműködésében a kultúrában kitűnő egyéniség kifejezőeszköze.² Christoph Wulf a történeti antropológia európai – a testre vonatkoztatható – perspektívájában érvényes a testben létező ember megismerésére is. Wulf elsődlegesnek tartja a test antropológiai értelmezésében a diakrón és szinkron mozgáselemek dialektikus vizsgálatát, ami kiemeli a történetiség és a kultúra egyedi karaktereit, megteremtve az antropológia tárgyán belüli diszciplináris és nemzetközi párbeszéd lehetőségét. Másodsorban ebben a sajátos történeti-kulturális antropológiának nevezett módszerben kutatás tárgya lehet a társadalom szociális közegében a test mimetikus gesztusrendszere, amihez társítja a logikát és az érzelmeket.³ Kavecsánszki Mátéval egyetértve, számomra is Christoph Wulf elmélete fedi le legkomplexebb módon a test mozgásának értelmezését.⁴ Korábbi tanulmányaimban Anya Peterson Royce elméletét adaptáltam, arra hivatkozva, hogy maga a tánc esztétikája és annak előadása keresztkulturális szemléletben értelmezhető.⁵ Royce szerint a test és a kreatív intelligencia a társadalomban létrejövő kulturális hatások által új stilisztikai formák megalkotására adnak lehetőséget

1 Kutatásomat a Debreceni Egyetem Történelmi és Néprajzi doktoriiskolájának Néprajz-Kulturális antropológia programjában folytatom.

2 Lásd Kaeppler 2000; Royce 2004; Wulf 2013.

3 Wulf 2013:117.

4 Kavecsánszki 2020:80.

5 Ábrahám 2020:40.

a tánc mint előadóművészet világában.⁶ Talán e kétféle kutatói szemlélet, az étikus és az émikus perspektíva együttesen adja meg a test értelmezésének és mozgásértésének táncantropológiai tézisé? Számomra kutatóként a kultúra és a test és ehhez kapcsolódva a tánc értelmezési lehetőségei és viszonyrendszere igazán érdekes. Ha kettőjük elméletét összehasonlítjuk, világossá válik, hogy Royce tanult balett-táncos volt, mielőtt antropológus lett, Wulf pedig kívülről, tudós szemmel tekint a táncra és úgy elemzi-értelmezi magát a testet. Wulf elméleti kifejtésében hivatkozik Bourdieu, Elias, Foucault, Horkheimer és Adorno testről alkotott elméleteire, amiben a kulcsszavak a szokás, az érzékelés, a tér, a szociális közeg, a nemiség, a gondolkodás és a dialektika. Kifejtésében pedig a test már nem szöveg, hanem a test a társadalom kultúrájának leíró eszközeként definiálható.⁷ Kultúrtörténeti szempontból tehát a táncoló test a társadalomhoz és a színházhoz is hozzátartozik. S ha már ez felmerült: a testkultúra hányféle értelmezése lehet önmagában tánc? A tánc szigorúan csak tánc, vagy mozgás és színház? Milyen jelentéstartalmakat hordoz magán a test? A testre milyen hatást gyakorol a tánc? A tánc által mit közöl a test?

Jelen tanulmányomban ezeket a mimetikus-előadói, vagy szociális testnormákat, a test gesztusrendszereit megjeleníteni törekszem, amik reményeim szerint a test értelmezését és ebből következően a tánc szerepét, előadói attitűdjét tisztázzák. Írásom igyekszik reflektálni a kortárs táncműveletekben definiált test- és térértelmezésekre is, amivel talán érthetővé válik az értelmezések differenciája és megteremtheti az álláspontok közelítésének lehetőségét.

A test antropológiai vizsgálata és a testhasználat a táncban

Az első lényegi pontja tanulmányomnak a test meghatározása, hogy miként lehet legjobban körülírni ezt a fogalmat. A.Gergely András szerint a test olyan biológiai-fizikai dinamikus fogalom, ami a lélek megtestesülése és émikus szemléletben figyeli magát.⁸ Viszont ha ezt egy kicsit konkrétabban szeretnénk tenni, akkor szerintem antropológiai szempontból a test az a materiális objektum, amely kiterjedésében szimmetrikus, tudata van, érzékelni

és gondolkodni képes. Perpetuum mobile, aminek lelke van, ezáltal individuummá válhat. Ahogyan ezt Hegel fenomenológiája is kimondja, szubjektum nem létezhet objektum nélkül és ez állandó mozgásban van. S ha már mozog, akkor feltételezhetjük, hogy a tánc egy olyan jelenség, ami a testet a mozgása alapján teszi értelmezhetővé. A táncoló testre hatást gyakorol egyrészt a lélek szintjén az érzékfeletti világ – a hit, másrészt a tudat –, a gondolkodás, harmadrészt pedig a vágy – az élmények. Szimbolizál, kommunikál, szimbiózisban van a társadalommal és a társadalomban zajló folyamatokkal egyaránt. Kapcsolatban van a természettel is, hiszen az emberi cselekvéseket az általános természettörvények határozzák meg Kant szerint.⁹ Tehát a test és ezáltal a tánc a társadalom és individuum dialektikus viszonyában (a nemiséggel kiegészülve) kap szerepet. Írásom a nembeliséget, az érzékiség felmutatását a testek viszonyrendszerére vonatkoztatva említi meg.¹⁰ Míg a társadalomban testek rituális viszonyrendszerében erkölcs és etika által fegyelmezett szórakozó-szórakoztató funkciót kap, addig az individuumot önmagában kifejező test gondolkodik, érzéseket közöl és kultúrát közvetítő művészi kifejezőeszközzé válik.¹¹ A társadalom terében valószínűleg meg a szórakozás és a szórakoztatás is. Ám a külső szemlélő bevonása egy fókuszált, kiemelt teret és egy konvencionális határvonal átlépését is jelenti. A test kulturális közegben történő értelmezése és megtestesülése feltételezheti az elhivatottságot, a test mozgását összpontosított kifejező cselekvéssé minősítheti.¹² A test reprezentációs lehetőségeit megjelenítő mozgás értelmezése a kortárs művészet színpadterében is figyelmet érdemel. Ez a kortárs táncművet megfogalmazásában a koreográfusra és az általa kreált kompozícióra, testi megformálására fókuszál. Alapként a táncot tekinti, ami megalkotott koreográfiaként esztétikai kontextusban artikulálódó gyakorlat és immanens kritika. Maga a művészi folyamat a kritika módja és tere, ami mint experimentális tér a szocializáció színtere. Nincsenek általánosságban lefektetett szabályok, ugyanakkor elfogadja a dialektika szabályrendszerét szigorúan a gondolkodásra és a mozgásra vonatkoztatva. Ez mindig csak egy bizonyos keretben nyer értelmet – kimondja, hogy az általánosítással elvesztené sajátos jellegét. Gabriele Klein írásában

9 Kapitány 2007:164.

10 Kürti 2015:212.

11 Csordas 1990:6.

12 Csordas 1990:10.

6 Royce 2004:3.

7 Wulf 2013:175.

8 A.Gergely 2014:15.

a tánc episztemológiai mezőjének modernitásbeli kríziseként jellemzi a századforduló kulturális világát, ugyanakkor nem definiálja sem a testet, sem a tánc alapvető motívumai megfeleltetéseit.¹³ Alkotók egyéni megfogalmazásaira hivatkozik, folyamatjellegéről, dramaturgiáról, esztétikáról, kompozíciós struktúráról beszél a táncsal kapcsolatban. Ugyanakkor kimondja, hogy az elmélet és a gyakorlat együttműködése volna továbblépési lehetőség a művészi mozgás továbbviteléhez. Két alapvető elméleti megkülönböztetést említ meg: a szociológia oldaláról Bourdieu praxiselméletét és társadalmi-történeti perspektívában Foucault mezőelméletét. A praxis ebben az értelemben a szubjektivizálás folyamatait leíró materialitások, mint testek felé orientálódó konstruált fogalom. A mező pedig történeti episztemák, diszpozíciók tematizálása, ami mimetikus és performatív művészeti technikák önformáló készlete.¹⁴ Így pedig felvetődik a kérdés, hogy ez a praktizáló matéria – mint test – szociológiai-társadalmi megközelítésben művészi vagy populáris performanszban tudja kifejezni magát? S ha már létezik, mint kifejezési forma, mivé válhat, mit kockáztat? Ki tud-e lépni a létrehozott mezőből, vagy a saját komfortzónájából, és önreflexiót gyakorol? Ez csak egyéni megnyilvánulás, vagy csoportos-szociális élmény? Az anyag-tér viszonyrendszerében mi a szerepe a koreográfusnak és mi a koreográfiának? Ezen a ponton viszont a test és térértelmezés terébe be kell vonjuk a színházat is, mert ott is (Mejerhold naturalista megfogalmazásában) a test mint instrumentum kap szerepet, ami művészi értékkel bír. Peter Brook *Az üres tér* című könyvében ezzel kapcsolatban a következő kérdéseket fogalmazza meg: „Létezik-e más nyelv a szavak nyelvén kívül, amellyel a szerző ugyanolyan pontossággal fejezheti ki a gondolatait? Létezik-e külön nyelve a cselekvésnek, a hangoknak? Vajon elég-e egy hang, egy mozdulat vagy ritmus egy érzés kifejezésére és ez kifejező értékkel bír-e? Van-e ereje és határa?”¹⁵

Láthatóvá vált így a test és a mozgás alapvető definiálására való törekvés, valamint az is, ami mindebből hiányzik. Kutatásom tárgyát képező munkát Szentpál Olga alkotta meg a Klein szerinti „modernitásbeli krízisben” lévő századfordulón. Én nem mondanám, hogy krízis, társadalmi tudatában és eszmei megfogalmazásában valóban

megkülönböztetendő a 60-as évek világától, de egy cseppet sem tekinteném elmaradottnak még a 60-as évekhez képest sem. Éppúgy lehet a századforduló művészetét is performansz-művészetnek nevezni, mint a 60-as éveket, mert a társzművészetek (mint zeneművészet, irodalom, képzőművészet) együttműködése, kortárs mivolta és a változtatás vágya hívja életre. A Szentpál által megfogalmazott mozgásközpontú elemzési rendszerében az a rendkívüli, hogy a test mozgása kerül fókuszpontba, ami a matéria emberre vonatkoztatott fizikai síkján valósul meg. Így a megismeréssel és a gondolkodással kiegészülve tudja meghatározni a test és a tánc konkrét megjelenését, formáját, tulajdonságát, megnyilvánulását és az azt meghatározó belső tartalmát. Ezt azért kell kiemelni, mert definiálja a testet, a tengelyeket, annak mozgásterét és az alapvető mozgásszekvenciákat, amiből felépül a tánc. Ehhez szükséges a test plasztikai, ritmikai és dinamikai mozgásfunkcióit is megállapítani. Igazság szerint már ez is egy nagy lépés lenne a tánc és a test értelmezésében, még ezen is túlmutatva az aktuális tánc-kultúrát (jellegekre bontva) megkülönbözteti benne a szórakozás és a szórakoztatás funkcióit szolgáló, a báli kultúrában és a színpadi táncban megtalálható táncstruktúrákat. Számomra az is egyértelmű, hogy a tér és a térhasználat is különös jelentőséggel bír, és mindaz, ami ebbe a kategóriába bekerülhet, hiszen az értelmezési kontextusban jelentősége van. Egyrészt a táncban megkülönböztethetők a társadalmi viselkedési normák habitusjellegének megnyilatkozásai a táncillem kategóriájában. Másrészt érzékelteti a dominancia-hangsúlyokat is, elsősorban a férfiakat kiemelve. Fontos tartalmat közöl akkor is, ha egynemű testek jelennek meg a térben, legyen az akár férfiak, akár nők csoportja. Megváltozik a tér jelentéstartalma férfi és nő viszonyában mintegy társadalmi nemiséghez és identitáshoz kapcsolódó funkciót betöltve. Valamint megint más tartalom kapcsolódik hozzá, ha a test szórakoztat – és itt lesz igazán hangsúly a térhasználatnak, hiszen itt dramaturgiai súlya is lehet. Nem feledve azt a beszéd nélküli cselekvő gesztusrendszert, amit Brook említ, ez ugyanis éppen az ő kísérletei nyomán adott a színészetnek is új irányvonalat – kiegészülve még a test által képezhető hangokkal, fizikai kontaktusokkal és helyzetértelmezési lehetőségekkel a tér domináns pontjainak szcenikai megjelölésével és hangsúlyozásával.

13 Klein 2013:207.

14 Klein 2013:210.

15 Brook 1968:65.

A test gesztusrendszereinek társadalmi-történeti kontextusai, funkcionális elemzése

Test-teszt és a tér társadalmi rész-egész viszonya és társadalmi osztályhoz kapcsoltsági foka határozza meg a kultúra szerepét, változtatja meg gesztusrendszereinek kifejezésértékét és funkcióit.¹⁶ Kultúratörténeti kontextusban a táncnak és így a testnek is a rituális funkciókon kívül szórakozásra és szórakoztatásra alkalmas funkcióit is meg kell említenünk. Történeti, társadalmi és eszmei sajátosságok járulnak hozzá egy-egy újabb testi gesztusrendszer megjelenéséhez illetve térnyeréséhez, sőt ez akár politikai felhangot is képviselhet, amint azt utóbb bizonyítani fogom. A természeti népeknél a termékenységhez, a vadászat rítusához és a természetfeletti világgal való kapcsolatteremtéshez használják a tánc mágiját.¹⁷ Az ókori társadalmakban a színházhoz és az eredetmítoszokhoz kapcsolódik.¹⁸ Ettől eltér az ókori Kína, hiszen ott az uralkodó szórakoztatását szolgálja a pekingi opera.¹⁹ Pantomimikus megjelenítéseket alkalmaz a japán No színház.²⁰ Strukturáló és mesélő szerepet is játszanak mindazok a mimikai arcjátékok és khironomikus kézjelek, verslábakra megalkotott táncok a görög színházban, amik a tragédiák cselekményének megjelenítését elősegítik, sűrítik és strukturálják az előadást.²¹ A Khorosz szó maga is többértelmű, hiszen jelenti a táncosok 12 tagú csoportját, jelenti a táncot (mint labirintustáncot Platón szerint), az éneket, és jelenti a kultikus tánc helyét is. Ebből alakult ki a pantomimus mintegy új művészeti, szórakoztató stílus az ókori Rómában.²² S ha már szórakoztatás, így szerepet kap az esztétikai minőség. Lukianosz meghatározza a táncos, mint szórakoztató-előadó-performer alapvető kritériumait is. A táncos testileg arányos, ritmikailag pontos, kifejezőképességgel bíró művész, aki tükörképet tud mutatni a közönség számára.²³ Ez megteremti a hétköznapi lélettől való elhatárolódás lehetőségét, átlép egy küszöböt nemcsak az előadó, hanem a néző is. A performansz játéka áthatja a megszokottat és új jelentéssel ruházza

fel nemcsak a testet, de hatást gyakorol az érzékekre is. Az előadó számára a tánc és a zene egyfajta önfeltartás, önképző eszközként lesz deklarálnak. Ezzel együtt jelenti a társadalomban olyan csoport létrejöttét is, akik „tiszták” vagy „csatornák” a tánc mint jelenség előadására. A középkori feudális rend és a kereszténység megjelenésével lesz jelentősége a tánc, mint gesztusrendszer különválasztásának, választhatóságának. A nemesség már táncmester által szerkesztett erkölcsi és viselkedési normákat felvonultató társastáncokat jár. A parasztság pedig egyrészt megtartja a korábbi rítustáncait a körtáncokként és a vallás integrált szokáselemeként, másrészt törekszik a nemesség szerkesztett táncainak utánzására.²⁴ A reneszánszban a táncmester mint *maestro di ballo* titulus és mint foglalkozás jelenti a táncszerkesztést, a tanítást és a táncillemet és az ünnepek megszervezését is. A táncmesteri hivatás lesz a garancia arra, hogy a nyugat-európai társadalomban megjelenhessen egy univerzalizált-uniformizált tánc kultúra és a tánc rögzített, koreografált folyamata.²⁵ A barokkban már *balett*oként képeket és asztronómiai bolygómozgást megjelenítő, szórakoztató jellegű képviselő udvari balett.²⁶ Ez fejlődik elsősorban a férfiak technikai készségét megmutatni kívánó kifejezési formává, ami a felfelé törekvést, a dominanciát és elsődlegesen francia mivoltát hangsúlyozza akadémikus baletté.²⁷ A *Danseur Noble* a képzett táncos rang és előadó kategóriáját jelenti.²⁸ A francia rokokóban a hölgyek megjelenése a technikai kimunkaltság mellett képviseli a színpadi kosztümök és a pantomim reneszánszát.²⁹ A shakespeare-i dramaturgia és a lukiánoszi esztétika kiemelése és a technikai készségek fölé helyezése teszik már cselekményes baletté.³⁰ A felvilágosodásban pedig a polgári bálokban jelenhettek meg a frissen kialakuló nemzeti táncok, divattá válásukkal és elterjedésükkel válnak színpadi elemmé.³¹ A nemzeti táncok divatja a polgárság köreiben egyrészt a hatalom politikai nyomásgyakorlása, másrészt a pártállás kialakításának lehetőségét fogalmazta meg.³² Ezzel egyidőben a romantikus balett megjelenésekor

16 Kapitány 1995:619.

17 Vályi 1969:28.

18 Vályi 1969: 45.

19 Vályi 1969:55.

20 Vályi 1969:60.

21 Vályi 1969:67.

22 Vályi 1969:81.

23 Lukianosz 1974:759.

24 Vályi 1969:87.

25 Vályi 1969:103.

26 Vályi 1969:134.

27 Vályi 1969:144.

28 Vályi 1969:379.

29 Vályi 1969:155.

30 Vályi 1969:161.

31 Vályi 1969:182.

32 Kavecsánszki 2015:56.

azonosan domináns szerepe volt még a férfiak és a nők által eltáncolt szerepeknek; ám a romantika művészeti irányzatában az elvagyódás, a szerelem plátói mivolta a nők javára váltja át a balett megjelenítésének főszerepét, stílusát.³³ Ez együtt jár a női test „kegyetlen megkínzásával” is, hiszen a spicctechnika, a maximálisan kiforgatott csípő és a „mesterkelt” hajlékonyság a test tréningezése közben rettenetes fájdalomérzettel jár. Ezt elfedve az előadásmódban a légies, mégis törekény művi báj lesz idollá, ami a nők szerepét megváltoztatja társadalmi megítélésben. A művészi megfeleltetésként megőrzött felső társadalmi osztály rangjelzői, mint hercegek és hercegnők szerepkörei kiemelt pozícióban mutatkoznak a színpadi térben. Ez részben magyarázható azzal is, hogy a társadalom viszonyában egyre inkább elkülönül az intim- illetve magánszféra, a testeket egymástól elkülönítő tér.³⁴ Lafferton Emese írásában Laqueurre hivatkozva, éppen a 19. századra vonatkoztatva jegyzi meg a nők szerepének „visszaminősüléseként” a női nemiség testiségben megélt korlátozását. A szórakozás mulatsági funkciója külön térbe, az orfeum és a varieté tereibe költözik. A „túlfűtöten erotikus” női démonok a társadalmi erkölcs határain túl foglaltak helyet, ami a nő és nő közötti megítélésbeli különbséget kiszélesítette. A színpadon szereplő nő lett a férfui rajongás tárgya, a feleség pedig a társadalmi erény őrzője, a család összetartó ereje és háztartási alkalmazottja. Miért van éppen a táncokkal kapcsolatban ennek nagy jelentősége? Azért, mert a prímabalerinákkal kialakuló „sztárkultusz” és a testiségtől elvagyódó plátói szerelem a táncosnő-előadóművésznő személyében összpontosul. Elég, ha csak Bessenyei György *Eszterházy vígasságokban* megörökített „rögönvölt”, de elhálátlan szerelmére gondolunk Margherite Delphén, Jean-Georges Noverre egyik balettjében feltűnő táncosnővel.³⁵

A színpadi táncművészet kizárólagos szórakoztató jellegének felvállalását, a kabarék és az operettek mímelt valóságait egyértelműen igazolja az egyébként társadalmilag elfojtott, de a szórakozásban megélt, sőt kiélt (!) jellege. Ez fogja leminősíteni a késő romantika táncosnőit a „balettpatkány” jelzővel, vagy épp a „trikómutatványokat bemutató feslett erkölcsű nő” degradáló kategóriájába taszítani, amire éppen a századforduló szellemi, etikai

és erkölcsi minőségének deklarálása lesz a válasz. Azért van szükség a tánc elemeinek és magának a táncos kritériumainak meghatározására, mert le kell szögezni a művészet szerepét, ami társadalmi érdekként kerül megfogalmazásra Jászi Oszkár írásában.³⁶ A tánc kulturális jelensége tehát a testtel és társadalommal kapcsolatos orientációk tökéletes tükörképe. A test koronként változó felfogásainak különbözősége generálja a társadalmi megítélést és politikai szerepének kiemelését. Ha a századfordulóra gondolunk, akkor a testkultusz a nyugat-európai német kulturális körben jelentheti egyrészt szűfílozofiára hivatkozó extatikus tánc- és testlémenyt,³⁷ másrészt a művészi kifejezés tárgyának individuális megfogalmazását,³⁸ harmadrészt pedig a társadalom táncon keresztül generált és megjelenített politikai nézetkülönbségét és konkrét álláspontját.³⁹ A századforduló Magyarországon a történeti-kulturális feltárás eredményeként ez utóbbi kettőnek van relevanciája, a nők helyzetét is tisztázva társadalmi szinten. Ezt fogalmazta meg Szentpál Olga a társadalomban felmerülő kérdések megválaszolására és saját hivatásának deklarálására. Ez jelenti a test diszciplináris megfeleltetését, a test mozgásjellegeinek meghatározását és a táncművészet egészére kiterjedő, a színpadi tánc és a társastánc karaktereit felvonultató szemléletének bemutatását. E tényezők figyelembevételével a már megemlített táncbeli struktúrák, testi gesztusrendszerek antropológiai vizsgálata más eredményt fog hozni a színpadi tánc interpretációjában, és mást a társastánc és a néptánc közegében is. A színpadi táncban előtérbe kerül a technika, a tudatos mozgás és a kifejezőkészség, ami a nemiséget háttérbe szorítja (hasonlóképpen, mint az egyenmű táncokban a domináns szerepkör megjelenésével és irányításával). A társastáncban pedig éppen a nemiség kerül előtérbe, hiszen férfi-nő mint testek kontaktusba kerüléséről van szó, ehhez társul a tánc technikai kivitelezése, az illem és az identitás, ami egy társadalmi esemény keretein belül valósul meg. Míg az önálló performansz önkifejezés, táncszerkesztés, esztétikai minőség és

36 Jászi 1908:209.

37 Lábán Rudolf (1879–1958) mozgásélményre irányuló kísérleteiben. Közli Vojtek 1999:35.

38 A magyar mozdulatművészek testképzésére és megfogalmazott művészi alkotásaira tekintve Szentpál Olga, Madzsar Alice vagy Dienes Valéria és Molnár István munkáira.

39 A polgárság báli táncrendjében a nemzeti táncok mellett a „magyar” táncok megalkotására és nemzeti törekvéseiket megfogalmazva. Közli Szentpál 1954:28.

33 Vályi 1969:203.

34 Lafferton 2004:42.

35 Marguerite Delphine néven is szerepel, lásd <http://eszterhaza.hu/kastely/a-termeszetet-valasztottam-vereremul> (a szerk.)

előadásmód, addig a társastánc a férfi vezető, a nő alkalmazkodó szerepét és ebben a kontextusban az ismerkedés-csalogatás érzelmi viszonyrendszerét vagy párbeszédét emeli ki, ami tovább bővül a technikai készséggel és az előadásmóddal. A színpadi táncban kifejezetten a balettben, vagy a századfordulón kialakuló mozdulatművészetben kevés a fizikai kontaktus, inkább az alkalmazkodás és az előadói megformáltság ismérvei kerülnek előtérbe. A társastánc viszont bővelkedik benne, nem csupán a kezek játsszi érintései, hanem a karok tartása, a partner kerülése, fogásrendje, érintése és ölelése is az eszköztár része. Előadásmód terén jellegmeghatározó szerepe a csípőnek van, a karhasználat pedig a test mozgását kiegészítő, ballanszáló és esztétikai kiegészítő elem, ami társadalmi hovatartozást is megjeleníthet. A parasztság közegének táncaiban nem jellemző egyértelműen fenntartott karhasználat, hiszen az csak a felsőbb társadalmi osztály számára engedélyezett a balett táncstruktúrájához tartozó karhasználatában. A test szólamai, a kar és a láb mozgásának összehangolása és egymástól való függetlenítése már a táncos képzettségi kritériumaként határozható meg. A táncoló test a kar kellő és illő használata nélkül esetlennek, a testi gesztusrendszer kifejezéstárában harmonizálatlannak tűnhet. Testi gesztusrendszerek viszonyában, testsíkokban és tengelyek tekintetében is eltér a német expresszionista tánc, a magyar mozdulatművészet, meg az amerikai moderntánc stílusa. A moderntánc test- és térhasználat, kontaktusban a talajjal. A solar plexusból irányított mozgás a contraction-release és a fall-recovery technikájával a spirális csavarodás és az ejtés gesztusával. A test fizikalitását és testhelyezeteit a talajjal való érintkezésében prezentálja, azon gördülve mutat meg az előzőekben tárgyalt testi gesztusrendszerekhez képest szögesen más jellegű testfelfogást. A nemiség ezzel kapcsolatban nem lényeges. A test és a testek kontakt-kontextusai játszanak központi szerepet az erő és a lendület által irányítva. Az amerikai moderntánc tekintetében sokkal inkább testi reprezentáció-érzet, mint lelki történést megfogalmazó belső munka. Ezt a lelki történéseket megfogalmazó táncstílust a német expresszionista iskola és a magyar mozdulatművészet alkotó előadói fogalmazzák meg. Ennek bizonyítását abban látom, hogy a német expresszionista iskola és a magyar mozdulatművészet előadói megfogalmazták saját célkitűzéseiket és indíttatásukat, ahol határozott elméleti alapra épült fel a táncos képzési rendszer. Ennek fókuszában, a test-lélek-szellem kifejezésrendszerében a tudatosságot tekintik elsődlegesnek,

ami magában az előadóban születik meg és teszi fókuszálttá a színpad terében. Láthatóvá vált a kultúrtörténeti korszakokra és társadalmi osztályokra nézve állandóan változó és kifejezőértéket felvállaló testi gesztusrendszerek szórakozó és szórakoztató funkciójának sokasága. Ezért igaza lehet André Lepeckinek is a szórakoztató kategóriájú moderntánc stílusával kapcsolatban, hogy csupán ideig-óráig képes a továbbfejlődésre: ha nem újíttja meg magát, előbb-utóbb kifulladás.⁴⁰ Vajon lehet-e kifulladásnak nevezni, vagy inkább nevezzük határátlépésnek vagy újradefiniálásnak?

Az individuum test, nemiség, vagy identitás?

Az individuum meghatározásával kapcsolatban definiálni kell a test attitűdjét társadalmi térben való megjelenésében, testekkel való kapcsolatában, és szerepét tekintve technikailag képzett vagy képzelten minőségében. Már a késő középkorban a nemesség udvari kultúrájának erényként említendő a test képzése és fegyelmezése. S ha már erény a tánc, a táncmesterek állítása szerint, aki táncol „nem szegény, hanem szép”.⁴¹ Az olasz reneszánszban a táncmesteri titulus megszületésével pedig a neoplatonista szemlélet értelmében szerkesztett tánc- és illetlen elsősorban a nemesség szolgálatában áll.⁴² Ezáltal nemcsak a társadalmi tagoltság, a viselet, de a tánc tudás is megkülönböztető jelző. A társastáncok sajátja a tánckezdő bók, vagy a csók, ami udvariassági funkciót jelez.⁴³ Így lesz társadalmi esemény maga az udvarlás is egybeforva a táncsal. Az individuum megjelenése és megjeleníthetősége itt még nem a test eszköztárának része, de test és tér viszonyában már alkalmazkodás és szerkesztettség formálja. Az individuum csak az önálló teljesítményt bemutató produkciókban mutatkozik meg, korszak és társadalom vonatkozásában a térben válik megjeleníthetővé. Ennek fejlődéseként lesz meghatározó tényező a társadalmi térben a test etnikai hovatartozása, identitástudat felvállalhatósága, függetlenedésének legitimált joga, mint karakter.⁴⁴ A személyiséget alakító és annak kifejezését megmutató terület lesz egyszerre a tánc és a színház, test

40 Lepecki 2014:236.

41 Vályi 1969:103.

42 Vályi 1969:101.

43 Vályi 1969:102.

44 Szentpál 1954:26.

és tér, önmegvalósító performansz és/vagy nemzeti érdek. A férfi testen pusztán a szórakoztató és a dominanciát sugárzó funkció megjelenésével talán nem is olyan látványos ez a folyamat, mint a női testen végbemenő változásokban.⁴⁵ Ez a női test szempontjából társadalmi megítélési vagy elfogadási szabályrendszer, mely szerepkör változási-változtatási stratégiák sokaságát vonultatja fel.⁴⁶ A testképzés és a színpadi tánc az udvari magas kultúra társadalmi és szórakoztatást célzó tevékenységében formálódik önkifejezési formává. A parasztság összetartó közösségi ereje ugyanúgy a tánc és a rendezett táncalkalom, amiként a falu közösségének megmutatkozási szórakozási lehetőségei és társasági eseményei. A legnagyobb szabályozó rendszer a hagyomány és a tradíció, ami ugyanakkor lassan, de mégis konstansan változó akkulturációs folyamatban reformálja magát a táncdivatok részleges, vagy időleges beolvasztásával.⁴⁷ Nem tanult táncosok, de a közösség minden tagjának táncolnia kell, mert a közösséghez tartozás kritériumaként definiált kötelesség. A faluközösség dinamikáját tekintve csak abban az esetben tesz kivételt, ha a közösség valamiért kiutasítja, megbünteti a közösség írott és íratlan szabályait megsértő személyt.⁴⁸ A falu társadalmában a pozíciószerezést kiugró esetekben a táncstudás és az ügyesség is generálhatja. Így váltak legendás táncosokká, táncos dinasztiákká a különlegesen jó képességű táncosok, akiknek kedvelt táncai akár önálló tánc típusként is fennmaradhattak.⁴⁹ A paraszti tánc kultúrában is van azonban a fiatal felnőttkort megelőző folyamat, amikor „önmagává kell válnia”: a mímelve ellesett mozdulatokat a jószág őrzése közben, vagy elbújva a pajta mögötti

gyakorlásban a falu táncos gesztusnyelvét formálja, alakítja ki a saját tehetségének megmutatására.⁵⁰ Ez az átváltozási folyamat 11-14 éves korra tehető, mielőtt legény- vagy eladó leány-sorba kerülne. Ezt követően egy újabb határvonal vagy beavatási rítus a fiatal felnőtt korbaérés és a házassággal átkerülés a felnőtt és ezzel együtt a fiatalok viselkedését ellenőrző státuszba. Közösségen belüli szerepváltozások jelentik a falu közösségének lassan örlő malomhoz hasonlítható zárt, de mégis változó világát. Ez a határvonal, vagy avató rítus a bálozással és a katonasorba kerüléssel is összekapcsolódik. A polgárság és az arisztokrata nemesség fiataljai a tánciskolában a táncmestertől tanulják meg azt az univerzális táncdivatot, ami kulturális értelemben a Habsburg-ház udvarában elfogadott táncrendiséget jelenti. Ennek éppúgy társadalmi életbe való belépési funkciója van, mint a paraszti társadalomban. A bál időszakosan a felvilágosodáshoz köthető és a nemzeti önállóság szimbólumaként, vagy identitásként értelmezhető a társastáncok nemzeti divatja, épp ezért nem kötődik szorosan az individuum megjelenítéséhez.⁵¹ Az uniformizált tánc kultúrában a magyar identitást kifejező nemzeti táncot mint verbunkos stílust a bál és a színház társadalmi terei együttesen alapozzák meg.⁵² A társasági táncok az alpműveltség részét képezik, a társadalmi eseményen való részvételt és szerepvállalást teszik lehetővé. Az individuum a reformkorban már politikai színezetet kap a „magyar” tánc megalkotásával és társadalmi hatásával, egyértelműen az elhatárolódás és a függetlenség szimbólumaként aposztrofálható. Színészek lesznek az első reformkori táncosok, akik a színházban már balettet tanulva, tanult táncossá válva kreálnak „nemzeti” vagy méginkább „magyar” táncot.⁵³ Ez a férfiaság posztamenseként megnevezhető táncstílus a köznemesi-polgári társadalmi osztály köreiben születik meg és válik divattá, ami a színpad terében is megjelenik.⁵⁴ A Kiegyezés után szüremlik át a köznemességből parasztság körébe avató rítusként és tánckezdő-virtuskodó formulaként.⁵⁵ Összeforr a zeneiséggel is, hiszen előbb volt verbunkos-zene, mint tánc Rózsavölgyi Márk kompozíciójában. Ha individuum és interpretáció oldaláról kellene összehasonlítanom a táncot és

45 Szentpál írja le a férfi „nem annyira szangvinikus, mint inkább kolerikus” erősen extrovertált vezető szerepét kiemelve. Szentpál 1954:43.

46 Gondolok itt a termékenységgel felruházott rituális szerepkörre, a férfi alá- vagy mellérendelt háztartást vezető szerepkörre – a testi megjeleníthetőség és előrelépés a színpadi tánc terében megvalósuló idol-szerep-stratégia, vagy a női test eredendő sziluettjének elfogadása, érzéseinek és gondolatainak kifejezési tere a művészeti éra keretein belül kerül megfogalmazásra. A szórakoztató „funkció” mint testiség és a „bábúvá” minősülés ennek ellentétéként ugyanúgy megvalósuló megalázó degradáló szerepkör.

47 Kavecsánszki 2015:75.

48 Pesovár 1978:58.

49 Példaként említem Bábó verbukját (Vámosmikola), a Bertóké verbunkot (Szigetköz), Bene Ádám verbukját (Kiskunhalas) a Sallai verbunkot (Kéménd) és a Porkolábos táncot (Tiszadob). Közli Pesovár 1978:11.

50 Kaposi-Maács 1958:108.

51 Kapitány 2008:385.

52 Szentpál 1954:9.

53 Lásd Szentpál 1954:10; Kaán 1989:33.

54 Szentpál 1954:15.

55 Vályi 1969:189.

a zenét, akkor is felviláglik néhány összefüggés a klasszicizmus-romantika-szecesszió összevetésében. Felhívnom a figyelmet két zenei kifejezés néhány betűnyi eltérésére: a kadenza és a kadencia közti különbségre. Míg a klasszicizmusban használatos kadenza a zárlat előtti, a darab hangnemében történő szabad interpretáció, improvizáció lehetőségét rejtje magában, úgy a kadencia jelenti magát a zárlat szigorát. A romantika zenei formájában már nincs ehhez hasonló szabadság, ott az átérzés, az interpretáció képessége és a szolgáló másolás, a zenei darab hangjainak pontos előadói másolása lesz célként meghatározva. A tánc, mint nevelőeszköz és uniformizált társastáncokultúra ebben az időszakban mellőzi a szabad improvizációt, ez inkább a néptánc sajátossága. A századfordulón megjelenő szecesszió művészeti irányzatában az önmegvalósításra törekvés és a szabad önkifejezés kvázi mint természeti ornamentumra tekint a testre, ami az interpretáció és improvizáció készségeit helyezi fókuszpontba. A művészet elméleti alapjai a természetes test és a gondolkodás összefüggéseiben lesz vizsgálat tárgya a német idealista filozófia képviselői körében. A zenei struktúra átérzésére és a zenészek számára tartásjavító, ritmikát jobban megértető technika Dalcroze találmányaként sajátos táncstílussá növi ki magát és válik az expresszionista iskola alapjává. Összekapcsolódik ez a természetelvű gondolkodás és a női nevelés társadalmi szinten kiemelt fontosságával.⁵⁶ Ezért lehet a német expresszionista iskola továbbfejlődésének eredményeként legsajátosabb, de már jelenkori kortárs alkotójaként ismert Pina Bausch számára a táncos maga a tudás központja és az alkotás egyszerre önismeret-színház-interpretáció.

A test és a színház

A színház a szórakoztatás funkcióját vállaló, a térben a testet közlésértékké felruházó kifejezési forma. Ezért olyan (tudatos határátlépéssel megmutatkozó) tér, ami a társadalom testének kritikai tükröképe. Az üres tér a testet a közlés kifejezésére számtalan lehetőséggel látja el. A testi gesztusnyelv itt kibővül, a mozgás mellett helyet kap a test által képezhető hang, mint ütés, dobantás, toppantás, taps, vagy éppen fizikai konfliktus a testek interakciójában, amit a csönd és a mozdulatlanság emel ki és tesz jelentésselivé. A színész munkája olyan jellemrajz készítése az általa eljátszott figuráról, pontosan azt adja vissza, amit a rendező vár tőle.

⁵⁶ Ábrahám 2020:41.

Ez Brook szerint nem a szavak megtanulásával kezdődik, hanem meg kell találni azt a szavak nélküli pantomimikus mozgást, amiből és amire felépíthető maga a karakter, ami beszélni fog. A test és a testértelmezés a színház világában mindig a társadalomban uralkodó elveket tekinti alapvetésnek, amihez – mivel egy kiemelt, piedesztálra állított helyzetről beszélünk – esztétikai minőséget kell képviselnie. A szereplők a megértett cselekmény alapkönfliktusából generálnak olyan gesztusnyelvet, ami ezáltal láthatóvá teszi egyéni küzdelmeiket a társadalom elé tárt térben, mint bevont külső szemlélő előtt.⁵⁷ Ugyanakkor ez egy társadalmi elenpontról eredeztethető. Mégpedig abból, hogy aki „komédiás”, mindig „utilapú” van a lábán, tehát társadalom perferiáján, vagy azon kívül él. A színház és a színháztervező és megvalósító cselekmények olyan társadalmi csoport, akik meghatározott, vállalt, de mégis íratlan törvények szerint élnek.⁵⁸ A testüket-lelküket, az életüket jelenti a színház. A térben mozgó testek és testkontaktusok minduntalan jelentéstartalommal töltődnek fel, benyomásokra készítetve a nézőközönséget. Az a bizonyos „Brecht-i” elidegenítés mint szituáció provokálja a nézőt és készíteti gondolkodásra. Lehet populáris és mindenki számára fogyasztható és egyszerre politikai érdekeket kiszolgáló, de ebben az esetben (Brook megfogalmazásával élve) „halott” színházról beszélünk.⁵⁹ Lehet élcellekkel tarka disszonáns cselekvő és karcosan nyers szubkulturális releváció, ami már sokkal érdekesebb és leginkább az élet, az emberi humánusot kifejező színház, mint a társadalom tükre. Az alkotás folyamatában tehát ha az alkotó egyik kezében kés van, amivel képletesen a társadalom testének húsába vág, a másikban sztoizizálnak kell lennie a pulzust figyelve, hogy érezze, a test él, keresse és átélje a változás és a változtatás lehetőségének élményét.⁶⁰ Az érzelmi tartalom intenzitása a hűvös gondolattal és a dialektikus, vitára készítő érvekkel együtt szorosan összetartozók, különben felborulna az az egyébként is ropant érzékeny egyensúly, ami a cselekvő színházat jellemzi. Ha nem kerül elültetésre a gondolatmag, ami a külső szemlélőben gyökeret ereszthet és szárba szökkenhet, a néző „éhes” marad és csalódottan távozik. A cselekvés kifejezéstartalma társadalmi igazságot tükröz, ami nem a meggyőződést, inkább

⁵⁷ Brook 1999:106.

⁵⁸ Brook 1999:138.

⁵⁹ Brook 1999:8.

⁶⁰ Brook 1999:114.

a változtatás vágyát sugározza, hogy a feltárt helyzet valamiképp megoldható. A színpadon meztelen, csupasz lelkek tündökölnék a test reprezentációjában. A meztelenség pedig nem csupasztságot jelent, hanem hitelességet.⁶¹ Ez lehet karcosan nyers és éles, de semmiképp „parasztian modoros” vagy triviálisan egyszerű. A színpad tere nem az „egylényegű egót” élteti, hanem a magányos, cselekvő hőst, akinek mindig akkor kell a társadalom felé a legtöbb emberséget tanúsítania, amikor az a társadalom részéről a legkevésbé tapasztalható. Az igazság és a fejlődés mindig az egó és az önös érdekek reprezentatív halálával, a Senecától öröklött sztoikus nyugalommal tűnik fel és kecsegtet reményteli jövővel. Épp ezért a kövekké merevedett sztereotípiák azok, amik halottá teszik a testet és mindazt, amit közölni akar. Mindazon elemek szimbolikája és jelentéstartalma, amit a színpad terébe beemelünk, felelősséggel jár. Éppen annyira tere a társadalom pozicionálásának és ugyanúgy a diszpozíciók megjelenítésének is. Erre példával szolgál a századforduló Franciaországa és ezen belül is Párizs. Ott állomásozik a nagyon is újszerű eszmeiséget és kiváló koreográfiai attitűdöket felmutató orosz modern balett. A rítusokat és a nemiséget megújító testértelmezés a romantikus balett szórakoztató jellegéhez szokott társadalmát felháborítja.⁶² De ennek a társulatnak is akad riválisa, aki a nemzeti jelleg sajátosságait és a társadalom periferiáján meghúzódó társadalmi csoportokat teszi hangsúlyossá a színpadon megjelenített alkotásokban, a svéd balett alkotói attitűdjében.⁶³ Érdekek, bélyegek, testek, „evolucionista felfogású állatias nemiség” síkszerű terekben értelmezve, deviáns kosztümök, megreformált, újraalkotott gesztusrendszerek, a modern zene és színházi tradíciók feszülnek egymásnak az aktuális művészi felfogásban. Ez a felfogás pedig átöröklődik a magyar táncéletbe is, újabb formai és nemzeti stilisztikai megoldásokban.

A test- és térértelmezéssel kapcsolatban az alapvető határvonal meghúzása lényeges momentum az értelmezhetőségben. A határátlépés ténye és tudata azért jelentős, mert felhívja a figyelmet, kiemeli az elhagyott határokat. A meghaladás tényének kell tudatosnak lennie, hogy ebből új határ, vagy konvenció születhessen, kanonikus újrendeződésében legitimálja saját szerepét.⁶⁴ A nemiség a színpadon

nem domináns, csak és kizárólag testek, vagy a testet szimbolizáló tárgy egymáshoz való kontaktusában. A meztelen test lehet lázadás, ha jelentéstartalma van. Számomra egyetemi éveim alatt Gombár Judit művelődéstörténeti előadásai hallgatása alapján fogalmazódott meg a test és a testet borító bőr extravagáns viszonya. Gombár munkáiban a balett-előadásokhoz készített jelmezeiben nagyon sajátos testértelmezést fogalmazott meg. Számára a test szépsége, formája, esztétikai minősége volt az alap, amit kiegészített, láttatott, sejtetett remekbe szabott kosztümjeivel. Éppannyira volt számára eszköz a meztelenség és a test alakját, formáját és a táncot leginkább megsegítő matéria. A test sajátos erotikája ebben mutatkozhat meg leginkább, hiszen sokkal izgalmasabb, ha csak egy részét, vagy épp a sziluettjét látja és el kell képzelje, mintha teljes valóságában látná a befogadó. Viszont a modern színházi felfogásban már annyira általánossá vált, hogy elveszítette eredeti szerepkörét. Ha a néző döntheti el, mit gondoljon, minek lássa a testet, hogyan értékelje a látott produkciót, akkor nagyon is szubjektív válik. Kívülről tekintve egy testet „a maga meztelen valóságában” én is megtapasztaltam a nézőtéren ülve, a körülöttem ülők reakcióit figyelve. Egy öreg úr a test nemi jegyeit és a „belátás lehetőségét” kereste, a másik a „szörzet” gondo-zottságát, a harmadik a test „hurkát” figyelte. Én meg, aki azt gondoltam magamról, hogy értem a modern színházat, kikerekedett szemekkel és „éhesen” távoztam, mivel vártam a kidolgozott ötleteket, gördülékeny cselekményvezetést, amihez nem is szükséges világosan érthető kompozíció. Én is csak most értettem meg, hogy ez a meztelen, zsíros test a lélek kalodája, ami a „lipidek örvénylésében” önmaga körül rója a köröket – és ezt a társadalom építette neki és zárta be. Elvesztette kapcsolatát a természettel és önmagával a civilizáció rohanásában, ami a lábát már nem is látva hömpölyög valami felé, ami már nem is tisztán érthető, hogy jó-e vagy rossz, önjelölt szenvedés haladásnak álcázva. Ugyanúgy önmagát kereső testkép lehet a groteszk testmegnyilatkozás, a test felboncolása, kiforgatása, lábak-karok szimuláló testmozaikja, szív-ész-gondolat-lélek nélkülisége és ösztönös mivoltja is.

A kritika a koreográfia és/vagy a bírálóat?

A koreográfus szerepe a történeti-kulturális szemlélet szerint roppant összetett feladat. A táncal mint eszközzel nemcsak társadalmi pozíciót és

61 Brook 1999:121.

62 Fuchs 2007:49.

63 Fuchs 2007:58.

64 Kékesi Kun 2006:75.

aktuális művészi felfogást közöl, hanem egyéni véleményyt kell megfogalmaznia. Ebből a tekintetből pedig valamilyen politikai pozíciót is választ, hogy a közlés értelmezése milyen érdekeket, erkölcsöt, vagy morális értékeket vonultat fel vagy éppen ütköztet egymásnak. Ennek pedig szimbolikus és formai megfeleltetése a koreográfia. A koreográfia pedig szerkezetében és térhasználatában, térformai meghatározottságában is megszerkesztett kompozíció. A szimmetria mindig valami biztonságosat, könnyen érthetőt, pozícionált jelentéstartalmat hordoz. Az aszimmetria ezzel ellentétben az összevisszaság szabályrendszere, ami minduntalan keresi a harmóniát, a kompozíciós egyensúlyt, épp ezért nyers-vad-relatív cselekvő attitűdöt képvisel. A fény szcenikai eszközével domborítja, vagy homorítja a tér dinamikus pontjait, benne fókuszálva a testre. A szimmetria reprezentatív kirakat, az aszimmetria a kísérlet forradalma. A kőszínház kukucskaszínpada célzottan domináns, a „semmiből” létrehozott kísérleti színház a „mindenség kreativitása”. Az alkotó koreográfus pedig a rendező szerepét tölti be, aki lehet akár maga a táncos is, mint a reneszánsz táncmesterek. Itt kiemelném azt a lényeges különbséget, ami az európai és az amerikai kulturális felfogásban felismerhető. Európában a kultúra „szent” dolog, erények, társadalmi problémák, érzések, újítások és felfedezések mélyértelmű teremtménye, a karakter egyéni tehetségét jeleníti meg. Ezzel szemben az amerikai felfogás a hétköznapi gesztusok ösztönöségét tekinti alapvetésnek, ami Pavlov kutyájához hasonlóan a beidegzésen alapul. Mély meggyőződésékként pedig állítja, hogy ő találta ki és fedezte fel akkor is, ha az bizonyítható, hogy más kultúrában is esetleg korábban megjelenő, vagy létező jelenség.⁶⁵ Ennélfogva pedig a táncos kulturális reprezentáció felelőssége a koreográfus vagy rendező feladata és kötelessége. Ezért fontos a német expresszionista iskola és a magyar mozdulatművészet megfogalmazásában alkotó-előadó embereket képezni, akik ismerik a test és a tér szabályrendszereit, tudatosan fordulva az alkotáshoz és az előadáshoz is. Számára a tánc és az alkotás nemcsak fizikai végrehajtandó feladat lesz, hanem belső szellemi-érzelmi munka az előadás „megszülése” és eljátszása. A külső szemlélő étikus attitűdje pedig a bírálóat kellene legyen. Szempontokat, érveket, stílusokat ütköztető vita tere, ami kiemeli, vagy elmarasztalja az alkotást. Már csak abból a szempontból is, hogy a kritika szerepe domináns a társadalomba való befogadással kapcsolatban. Ha a kritika jó, az előadás műsoron

65 Brook 1999:157.

marad, kíváncsivá téve az embereket arra, hogy megnézzék, értékeljék, esetleg rajongjanak érte. Ha pökhendi és arrogáns, vagy túlpozícionált, az emberek elvesztik az érdeklődésüket a téma iránt, hiszen nincs benne semmi motiváció. Legfeljebb dühöt generál és ellenszenvet, ami pedig egyenlő a halálos ítélettel. A kritikus munkája ezért lenne fontos, hogy értékeket is megfogalmazzon a realitás talaján állva, természetesen a hibák megemlítése mellett, mert a saját szubjektív véleményét burkolja szavakba, amivel pedig kérdés, hogy mi a célja? A társadalom kulturális javát-fejlődését szolgálja, saját magát, vagy a hatalmat pozícionálja?

A test és a mozgás túlélésének lehetőségei

Az eddig bemutatásra került testi gesztusrendszereknek mind megvan a maga sajátos hibája. Mivel a humánus hozza létre és nem gép, a tökéletességre törekedni tud, és tökéletlenségében is tökéletes lehet. Mint előadói attitűd került megfogalmazásra a képzett és képzetlen fogalmának meghatározása. A képzés az a szintér, aminek tudatosan átlátva kell hasznosítania a testi gesztusrendszerek javait, hagyományait és kulturális szinten formálhatóvá tenni a befogadó teret is. Értem ezalatt a „valahogy tudás” és a „kollektív tudás” viszonyrendszerét, a technikák gyakorlati megértését is. Ha csak a mozgás művészetére, a mozdulatművészetre gondolunk – hányféle reprezentációja létezik? A test mozgásának műfaji fejlődése mindig a testi gesztusrendszerre fókuszál. Ennek terébe pedig mindig a megfelelő technikát, stílust, vagy gesztusrendszert kell használni, amiből megalkotja az egyéniséget is kifejező saját technikáját. A mozdulatművészet Szentpál Olga megfogalmazásában és rendszerelméletében kölcsönveszi a balett esztétikai minőségét, a társastánc-néptánc testi kontaktusát, társas viszonyát, és használja a testet is mint instrumentumot, a lélek kifejezés pantomimikus gesztusrendszerét. Ezzel nincs egyedül a mozdulatművészet műfajában. Ha kapcsolódási pontokat keresünk a pantomimmel, megtaláljuk Cilli Wang és Ellen Tels, vagy Gertrud Kraus sajátos művészetét, amiben szerepet kap.⁶⁶ A mozdulatművészetet gyakorlók között pedig viszonylag nagy számban voltak jelen olyan, származásukat tekintve üldözendő kategóriába soroltak, akiknek a második világháború idején el kellett

66 Őket például a magyar tánc történet nem jegyzi, mint előadókat. Róluk Karl Toepfer: *Empire of ecstasy* 1997-ben kiadott könyve ír.

menekülni Európának arról a részéről, ahol a nemzetszocializmus kategorizáló elméletei diadalmaszkodtak. A túlélés mégis megmaradt lehetőségnek, művészetük esztétikai dimenziói újabb stilisztikai megformáltság felé vezették a testet és mozgását. Itt pedig meg kell említenünk Ohad Naharint és a Gagát, mint stílust, a materiális korpust eszközhöz tekintő Étienne Decroux iskoláján felnőtt Marcel Marceau-t és az általa kitalált tárgymanipulációt, a ritmikus gimnasztikát, a gyógytornát, ami Berczik Sára nevét fémjelzi, vagy épp a művészi tornát Keleti Ágnes tolmácsolásában. Talán ennél is érdekesebb, ahogyan a vészidőszak és az ideológiai korlátok lazulása után ez a műfaj visszatért Magyarországra. Erről pedig a nagynéném, Ábrahám Erzsébet (akit mindenki Tücsiként ismer) mesélt nekem, aki ebben az időszakban aktív performer volt.⁶⁷



Tücsi mint Pierrot

A Tanítóképző Főiskola ideje alatt gyakran eljárt az Egyetemi Színpadra, ahol neki Köllő Miklós progresszív-alternatív vonalat megtestesítő pantomim előadásai tetszettek a legjobban. Köllő Miklós Prágában, Vladislav Fialkától sajátítja el a pantomim technikáját, amit tanított is Budapesten. A 70-es évek végi Budapest értelmiségi fiataljai kiállításokon és koncerteken jártak össze, ahol gyakoriak voltak a performansz előadások. Aktív részese volt *Dr. Újhajnal* azaz Bernáth Y. Sándor performansz előadásainak, ahol mint *Okker Szisztersz*, *Női Lépték*, vagy épp *King Fingersz*, vagy *Matuska Szilverbend* éppen aktuális neveit viselő „transzkonzervatív” zenekarként léptek fel.

67 Ezeket az emlékeket nagynéném, Ábrahám Erzsébet engedélyével közlöm.

A 80-as évek elejétől M. Kecskés András *Corpus pantomim*-együtteséhez csatlakozott. Ezt követve 1984-től a népszínházi törekvéseknek köszönhetően a kecskeméti Katona József Színház mozgásházai tagozatának létrejöttével, ahol Goda Gáborral együtt Malgot István vezetésével dolgoztak. Goda Gáborral közös munkájuk sikerének első elismerése a *Déjavu* koreográfia Budapest Új Táncversenyének közönségszavában öltött testet.



Déjavu 1984

Ezeknek az előadásoknak és magának a pantomim műfajának határozott politikai súlya és színeze volt. Ennek eredményeként jött létre az *Artus színház*, ahol pedig a Franciaországban Marceau-tól elsajátított tanulmányait itthon átadó Nagy József eredményeit vették át és formáltak belőle ténylegesen új műfajt. Ez pedig eszmeiségében semmi esetre sem különbözik a mozdulatművészettől. A néma test mozgásházája, amiben az én nagynéném Pierrot-ot játszott. Ő a szomorú bohóc, aki gegekben



„Transzkonzervatív” zenekarban

tömörített szomorúsággal, mégis tiszta szívvel és meztelen lélekkel áll a nagyérdemű előtt. 1987 óta a fia születésétől Bécsben él. Számtalan alkalommal segítette barátait új ötlethez, inspirációhoz a „bűnös imperialista Nyugat kapujában”. Számára mindig az eszme képezte az alapot az alkotásban, a kreativitás kifejezésében. Mindig felnéztem rá azért, hogy a szabadságért képes volt a színpadtól visszalépni, gyerekszínházat a semmiből felépíteni, új szerepkört és más kifejezési formát találni magának. Ő lett a bázis és az összekötő kapocs „kelet és nyugat” között az új művészeti irányzatok megismeréséhez. Ez nem csupán a műfaji keveredések bizonyítékeként szolgál, hanem annak a ténynek kijelentésére, hogy nemcsak az amerikai moderntánc jelenti a kortárs táncművészetet Magyarországon. A mozdulatművészet eszméje és stílusa nem halt meg, csak épp más formát talált a megnyilatkozáshoz.⁶⁸

68 Megjegyzem, hogy mozgásművészeti színvonalat megütő produkciók és előadók megjelentek az Újcirkusz, vagy a Tribal fusion bellydance/törzsi hastánc kategóriákban is. Az Újcirkusz test- és tárgymaniplulációt jelenít meg, a törzsi hastánc pedig átértékelte a testtudatot mozgásközpontok függetlenítésével újszerű megfogalmazásban prezentálja a testet. Az Újcirkusz jeles előadójaként meg kell említenem a tragikusan korán elhunyt Farkas Linda (1980–2016) művészi gesztusrendszerét, sajátos színházi formanyelvét.

Összegzés

A felsoroltatott szempontok közt jól látható, hogy a tánc a test (társadalom és individuum dialektikus viszonyrendszerében megszülető) eszmét, testértelmezési módokat, szociális attitűdöket reprezentál. Azért szükséges a testet tengelyekkel behatárolni, esztétikai minőségeket, természeti dinamikát adni neki és ismeretelméleti dimenziókba helyezve belső és külső terét is láttatni, mert csak a társadalom történeti-kulturális dimenziói értelmezésében válik ténylegen megfoghatóvá és értelmezhetővé a tánc mint a test viselkedési normája. A test a szocializálódás folyamatában fegyelmezi magát, „alpműveltséget” szerez, megtanul eligazodni a társadalom által kiszabott térben. Meg kell tanulnia magát kifejezni, részt venni a közös cselekvésben. Tovább akkor lép képletesen, ha képzi magát, táncossá lesz, a színpadi művészet lesz a hivatása. A fejlődés és a test gesztusrendszereinek stilisztikai változása-változtatása pedig a konvencionális háttérvonalak tudatos áthágásában van, legyen az test- vagy mozgásértelmezés, műfaji sajátosság. A színpad terében a test válhat mímelt pozórré és csupasz lélekkel átlényegülő instrumentummá. Ugyanúgy lehet a társadalomban ismerkedő-alkalmazkodó nemi objektum, vagy önmagát megmutatni vágyó

individuum. A kultúra vagy a művészet sem a testtől, sem a társadalomtól nem különíthető el, kényszerítő hatású szükséglet az átlényegüléshez. Tiszta forrásként szomjassá tesz, amivel lehetőséget kínál a megújulásra. A „népiség” a társadalommal és a testtel közösséget, azonosságot vállal, érthető és ismerős közösségi térként hozza testközelségbe a művészetet és ajánl újabb megjelenítési módozatokat. A testi külsőségekbe kapaszkodás, a merev idolk fenyezése elhatárolódás a változástól. Test-testek és a tér társadalmi rész-egész viszonya és kapcsoltsági foka szolgál bizonyítékként a kultúra szerepére és annak állandó újraértelmezésére.⁶⁹ Tradíció és kifejezés, test-lélek, objektum-szubjektum, aszimmetria-szimmetria, tér és teória, divat és illem változása és tudatos változtatása játssza a főszerepet a tánc és a testek színterén. Nem a személyiségek alkotói habitusára kellene fókuszálni, hanem definiálni, értékelni és értelmezni a táncoló testet a térben és a történeti-kulturális változásban végigkövetni. Mert, mint írásom bizonyítja, a test minden esetben magán viseli a történeti korban aktuális kulturális jegyeit, akár szórakozik, akár szórakoztat. Komfortzóna-elhagyás pedig a test és a tánc színpadra kerülése esetében történik, hiszen megváltoztatja a szabályrendszereit, mivel a térben nem mindenki aktív és egyszerre mozog, hanem külső szemlélőként dolgozza fel a látottakat. Tehát a tánc és a mozgás a test a társadalom belső folyamataira reflektáló émikus attitűdöt képviselő szociális testnorma. A test gesztusrendszerei által kommunikál a magas kultúra és hozza létre a társadalom rétegeiben megmutatkozási lehetőségeit – funkcióit és struktúráit –, amivel generál szubkulturális ellenpontokat is önmagán belül. Ezért társadalom és individuum dialektikus rendszere, ami erejével és határainak meghaladásával változtatja a test kultúráját.

Felhasznált irodalom

- A. Gergely András 2014 Test és politikai test. A biopolitika kommunikációja. *Iskolakultúra*, 7–8:13–23.
- Ábrahám Nóra 2020 Szentpál Olga és a tánc – a tánc természete. *Kultúra és Közösség*, IV. folyam XI. évfolyam, III:39–51. <https://doi.org/10.35402/kek.2020.3.4>
- Brook, Peter 1999 *Az üres tér*. (Fordította Koós Anna). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Csordas, Thomas J. 1990 Embodiment as a Paradigm for Anthropology, *Ethos*, Vol. 18, No. 1:5–47. <https://doi.org/10.1525/eth.1990.18.1.02a00010>
- Fuchs Livia 2007 *Száz év tánc*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Kaán Zsuzsa 1989 A színpadi tánc az Operaház megnyitásáig In *A színpadi tánc története Magyarországon* (Szerkesztette Dienes Gedeon és Fuchs Livia). Múzsák Kiadó Budapest, 9–44.
- Kaepler, Adrienne 2000 Dance Ethnology and Anthropology of Dance. *Dance Research Journal*, Vol 32. No.1:116–125. <https://doi.org/10.2307/1478285>
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 1995 A mozgás három dimenziója – a szimbolizáció sajátos természetéről. In *Jelbeszéd az életünk*. Szerkesztette Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor. Osiris–Századvég Kiadó, 615–621.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2007 *Túlélési stratégiák, társadalmi adaptációs módok*. Kosuth Kiadó, Budapest.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2008 Résztvevő megfigyelés a saját társadalomban – korszakok szimbolikája. In *A magyar kulturális antropológia története* (Szerkesztette: Kézi Nagy Géza). Nyitott Könyvműhely, Budapest, 369–411.
- Kaposi Edit – Maász László 1958 *Magyar népi táncok, táncos népszokások*. Bibliotheca Kiadó, Budapest.
- Kavecsánszki Máté 2015 *Tánc és közösség*. DuPress Kiadó, Debrecen.
- Kavecsánszki Máté 2020 A hagyományos táncműveltség antropológiája. *Kultúra és Közösség*, IV. folyam XI. évfolyam, IV:79–89. <https://doi.org/10.35402/kek.2020.4.9>
- Kékesi Kun Árpád 2006 A határátlépés (színház) kulturális fenomenológiája. In: *Látvány/színház, Performativitás, műfaj, test*. (Szerkesztette Mestyán Ádám). L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Klein, Gabriele 2013 A táncelmélet, mint a kritika gyakorlata. In *Kortárs táncelméletek*. (Szerkesztette Czirák Ádám). Kijarat Kiadó, Budapest.
- Kürti László 2015 Korporealitás és maszkulin tánc. In *Néprajzkutatók, kutatások, reprezentációk* (Szerkesztette: Bakos Áron és Keszeg Vilmos). Kriza János Néprajzi Társaság Kolozsvár, 211–243.
- Lafferton Emese 2004 Az ember és a társadalom testéről a modern tudományok tükrében, szakirodalmi áttekintés. *Replika*, 28:39–57.

69 Kapitány 1995:619.

- Lepecki, André 2014 *A tánc kifulladás – a performance és a mozgás politikája*. (Fordította Kricsfalusi Beatrix és Ureczky Eszter). Kijárat Kiadó, Budapest.
- Lukianosz 1974 Beszélgetések a táncról. (Fordította Trencsényi-Waldapfel Imre). In *Lukianosz összes művei I.* Magyar Helikon Kiadó, 737-765.
- Pesovár Ferenc 1978 *A magyar nép táncélete – Tánctanulás, táncalkalmak, táncrendezés*. Néptáncpedagógusok kiskönyvtára sorozat, Népművelési Propaganda Iroda kiadványa Budapest.
- Royce, Anya Peterson 2004 *Anthropology of the Performing Arts*. Altamira Press, New York.
- Szentpál Olga 1954 *A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Vályi Rózsi 1969 *A táncművészet története*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Vojtek Miklós 1999 Lábán Rudolf pozsonyi gyökerei. *Kalligram*, VIII. évfolyam, december, 34-55.
- Wulf, Christoph 2013 *Anthropology – A Continental perspective*. The University of Chicago Press, Chicago and London.

TÚLÉLÉS-PROFILOK

Művészek és nem művészek társadalmi megküzdési profiljának különbségei a 2020–21-es Covid járvány idején

[DOI 10.35402/kek.2021.1.9](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.9)

Absztrakt

Írásomban két társadalmi csoport – a művész diplomások és a magyar felnőtt lakosság – társadalmi megküzdési profilját hasonlítom össze a 2020–2021-es Covid járvány alatt elvégzett kérdőíves kutatás alapján. Társadalmi megküzdési stratégiáknak tekintjük a társadalom sajátos védelmi rendszerét, amely egyrészt segíti a bajba jutott egyén fennmaradását, másrészt az egyén „életben tartását” keresztül biztosítja a társadalom fennmaradását is. A 2020–21-es COVID-19 járvány nemcsak az egyén megküzdési kapacitását teszi próbára, hanem csoportos, kisközösségi és társadalmi szintű alkalmazkodást is igényel. 2020. áprilisában összesen 713 fő töltötte ki a 90 kérdésből álló kérdőív csomagot. A statisztikai elemzések során jelentős és szisztematikus különbségeket tártam fel a két vizsgált populáció megküzdési repertoárjában. Az adatok alapján elmondhatjuk, hogy a művészek a felnőtt magyar lakossághoz képest gyakrabban alkalmazzák az *átértékelés-átkeretezés* (I.1.) stratégiáját, kevésbé *óvatosak* (I.5.), és az *időstratégiák helyes alkalmazása* (I.6.) közül erősebben támaszkodnak a hosszú távú tervezés fenntartó erejére. *A társas környezet segítségének elfogadása, a segítségnyújtás, az összefogás, a közös sors átélése* (II.1.), valamint a *mások érdekében tett aktivitások stratégiai nagyobb arányban figyelhetők meg a művész populációban*. Az *új ismeretek megszerzésére* (II.6.) a művészek azonban kevésbé támaszkodnak. A művészek gondolataiban valamivel gyakrabban fogalmazódik meg a *helyzetből való kilépés* (II.8.) lehetősége is. A művészek könnyebben támaszkodnak a *tradíciók erejére* (III.1.), a *védettségbe vetett hitre* (III.2.), *az életnek folytatódnia kell* (III.3.) hiedelmére és az *élet újraértékelésének* stratégiájára (III.9.) is. A művészek és a felnőtt magyar lakosság társadalmi megküzdési profiljában tapasztalt különbségeket a művészek személyiség típusára, gondolkodási sémáira, valamint a művészeti oktatás és a művészeti társas közegek sajátosságaira vezetem vissza. Eredményeim azt mutatják meg, hogy a különböző társadalmi csoportok sajátos, rájuk jellemző megküzdési repertoárral rendelkeznek, amely

különbségek egy-egy konkrét válság leküzdésében több szempontú megközelítést nyitnak, amely végso soron növeli a társadalom egészére nézve a megküzdési siker valószínűségét.

Abstract

My research compares the social coping strategy profiles of two independent populations in Hungary – the artist population with the adult population – during the 2020–21 Covid pandemic. Social coping strategies build up to society's special defense system, that on the one hand aids particular individuals to stay alive among the adverse circumstances of crises, on the other exactly through the mechanisms of keeping individuals alive, secures the prevalence of society itself. The crisis due to Covid-19 does not only tests the coping capacity of individuals, but also requires the proper adaptation of groups, smaller communities, and larger societies as well. During April 2020, 713 people filled in our 90 item questionnaire. Statistical analyses showed consistent and significant differences regarding the coping profiles of artists and non-artist adult populations. Data shows that artists more often rely on the following social coping strategies: revaluation-reframing (I.1.), proper time management (I.6.) with long-term planning. But artists proved to be less careful (I.5.), and were less keen on new information (II.6.) when compared to non-artist adult population. I recorded higher incidence rate of certain peer-oriented strategies among artists, e.g. readiness to accept assistance from peers, offering assistance to others, referring to common destiny within the community (II.1.) and executing activities in the interest of other people (II.2.). Artists contemplate on escaping the situation (II.8.) more often than non-artists. And artists rely on the strengths of traditions (III.1.), on the belief of being protected by supernatural or spiritual agents (III.2.), on the belief of „the show must go on” and on the strategy of revaluation of life itself (III.8.) more easily than others. I explain

these differences with the specific personality profiles characteristic to artists, with their mental schemata, the contents of art education, and with the social characteristics of particular art sectors. My findings emphasize that different social groups are equipped with specific coping repertoires. These differences open the possibility of a multi-angular approach to the actual crisis. And this multi-angularity after all strengthens the probability of society's coping success.

1. Bevezető

Doktori kutatásom témája az egyes krízis stratégiák és pályamódosítási trendek vizsgálata a művészeti végzettséggel rendelkezők körében. A művészeti végzettségűek pályáivét, társadalmi alkalmazkodási stratégiáit, valamint a művészeti pályáról indított karrierváltás tényezőit vizsgálom. Írásom ennek a készülő doktori kutatásnak egy fejezete. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskolájában témavezetőm Antalóczy Tímea, akinek ezúton is köszönöm inspiráló segítségét.

Kutatásom előzménye Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor 2007-es *Túlélési stratégiák, társadalmi adaptációs módok* című nagyívű kutatása. A szerzőpáros a 20. század magyar történelem traumáit és válságait túlélők beszámolóit alapján írtak le 25 különböző társadalmi szinten működő megküzdési, alkalmazkodási stratégiát. Társadalmi megküzdési stratégiának tekintjük a társadalomnak azt az emberi test immunrendszeréhez hasonló fenntartó és védelmi rendszerét, amely egyrészt segíti a bajba jutott egyes egyén fennmaradását, másrészt az egyén „életben tartását” keresztül végső soron biztosítja a társadalom fennmaradását (Kapitány – Kapitány 2007). A Kapitány-kutatásban feltárt túlélési stratégiák rendszerét továbbgondoltam, három kategóriát alakítottam ki, amely kategóriák a humán létezés három szintjét – az egyéni-intrapszichés szintet, valamint a társadalmi és a kulturális létsíkot – tükrözik. Az (I.) egyéni-intrapszichés megküzdési stratégiák fő kategóriájába soroltam az (I.1.) átértelmezés-átkeretezés stratégiáját, (I.2.) a saját erőbe vetett hitet, (I.3.) a biztonságos gyermekkorra való támaszkodás nyújtotta kiegyensúlyozottságot, (I.4.) az optimizmust és a pozitív szemléletet, (I.5.) az óvatosságot, (I.6.) az időstratégiák helyes alkalmazását, (I.7.) az eltökéltséget és a kitartást, valamint az (I.8.) a vitális kapacitás mozgósítását. A (II.) társadalmi közegű megküzdési stratégiák a következők:

(II.1.) a társas környezet segítése (kooperáció, szolidaritás, a sorsközösség megélése, a közösség erejére való támaszkodás), (II.2.) a mások érdekében véghezvitt aktivitások, (II.3.) a humanitás előtérbe helyezése, (II.4.) a kommunikációs mód megváltoztatása, (II.5.) a szerepváltás, (II.6.) az új ismeretek megszerzése, (II.7.) a teljes újrakezdés, (II.8.) a helyzetből való kilépés. A (III.) kulturálisan meghatározott megküzdési stratégiák fő kategóriáját pedig az alábbiak alkotják: (III.1.) a tradíciók erejére való támaszkodás, (III.2.) a védettségbe vetett hit, (III.3.) az életnek folytatódnia kell hiedelme, (III.4.) az alapértékekhez való ragaszkodás, (III.5.) a tartalékképzés, (III.6.) a több lábon állás, (III.7.) az egzisztenciális függetlenség megteremtése, (III.8.) a szabad akarat átélése, (III.9.) az élet újraértékelése. A társadalmi megküzdési stratégiák rendszerét az 1. táblázatban foglaltam össze. A 2020-as COVID-19 járvány kielégíti Kapitányék válság-definícióját, vagyis a járvány olyan közegszükségügyi esemény, a politikai-gazdasági következményeivel együtt, amely nagyobb létszámú populációk túlélését fenyegeti vagy teszi nehezzé, és nemcsak az egyén megküzdési kapacitását teszi próbára, hanem csoportos, kisközösségi és társadalmi szintű alkalmazkodást is igényel. Kapitányék (2007) hipotézise szerint, ha léteznek társadalmi szintű túlélési, alkalmazkodási stratégiák, akkor éppen ilyen események közepette fognak megnyilvánulni. Jelen kutatásommal egy lépéssel közelebb kerülünk a társadalmi megküzdési stratégiák rendszerének megértéséhez, mert az azonosításukon kívül azt tűztem ki célul, hogy különböző populációkra jellemző társadalmi megküzdési profilokat azonosítsak. Elsőként a művész populáció és a magyar felnőtt lakosság – nem művészként élők és dolgozók – sajátos megküzdési profiljait hasonlítom össze. Hipotézisem szerint a művészek a magyar felnőtt lakossághoz képest jelentősen eltérő megküzdési repertoárral néznek szembe a COVID-19 keltette válsággal, amely statisztikai elemzésekkel és a megküzdési profilok eltérő vonalrajzával pontosan tetten érhető.

2. Módszer

Hipotézisem körbejárásához online kérdőíves kutatást terveztem. A Kapitány és Kapitány (2007) szerzőpáros által azonosított társadalmi túlélési stratégiáknak alkottunk meg G. Tóth Kinga pszichológus közreműködésével a *„Társadalmi alkalmazkodási stratégiák a 2020-as COVID-19 járvány*

1. táblázat: A társadalmi megküzdési stratégiák 3 fő kategóriája

I. Egyéni-intrapszichés megküzdési stratégiák	II. Társadalmi közegű megküzdési stratégiák	III. Kulturálisan meghatározott megküzdési stratégiák
I.1. Átértelmezés-átkeretezés	II.1. A társas környezet segítése	III.1. A tradíciók erejére való támaszkodás
I.2. Saját erőbe vetett hit	II.2. Mások érdekében tett aktivitás	III.2. Védettségbe vetett hit
I.3. Biztonságos gyermekkor	II.3. Humanitás előtérbe helyezése	III.3. Az életnek folytatódnia kell
I.4. Optimizmus és pozitív szemlélet	II.4. A kommunikációs mód megváltoztatása	III.4. Az alapértékekhez való ragaszkodás
I.5. Óvatosság	II.5. Szerepváltás	III.5. Tartalékképzés
I.6. Időstratégiák helyes alkalmazása	II.6. Új ismeretek megszerzése	III.6. Több lábon állás
I.7. Eltökélttség és kitartás	II.7. Teljes újrakezdés	III.7. Az egzisztenciális függetlenség megteremtése
I.8. Vitális kapacitás mozgósítása	II.8. Helyzetből való kilépés	III.8. A szabad akarat átélése
		III.9. Az élet újraértékelése

idején” című kérdőívet. A kérdőív két részből áll: a társadalmi megküzdési stratégiákat megfogalmazó 64 tételből álló feladatválasztásos kérdőívet megelőzi egy 26 kérdésből álló kifejtős csomag, amelynek válaszait tartomelemzésnek vettem alá. A kifejtős kérdésekkel az volt a célom, hogy a járvány idején felbukkanó társadalmi megküzdési stratégiákat a válaszadók saját szavaikkal is megfogalmazzák. A kérdőív kérdéseivel kitértünk arra is, hogy a művészeket milyen speciális aspektusokból érinti a járvány, hárul-e rájuk más típusú társadalmi szerepvállalás, mint a populáció más csoportjaira, és válaszadó művészeink milyen konkrét egyéni és társas aktivitásokat mutattak a 2020-as Covid-19 járvány idején.

A minta szociodemográfiai jellemzői

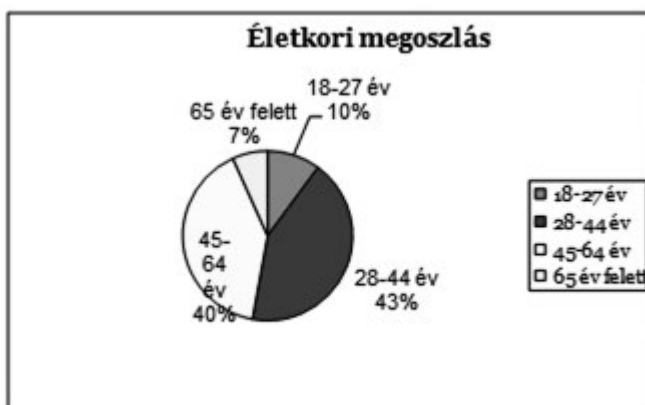
A kérdőívet 2020. április 14. és május 7. között 713 fő töltötte ki Budapesten és vidéken. A vizsgálathoz két populációt céloztam meg. Az egyik vizsgált populáció a 2020-as COVID járvány idején a kijárási korlátozások alá került felnőtt magyar lakosság. A másik populáció a művészeti végzettségűek köre. A 713 fős minta résztvevőinek kiválasztása

hozzáférhetőségi mintavétellel zajlott. A vizsgálatban azok a magyarországi lakosok vehettek részt, akik 18. életévüket betöltötték. A felső korhatárt nem jelöltem meg. A minta nem reprezentatív. Válaszadóink a kérdőíveket Google Forms formátumban online kapták meg, és online töltötték ki. A vizsgálat céljáról, az adatkezelés és az adatfelhasználás módjáról írásbeli tájékoztatást kaptak. A kérdőív kitöltését annak bármely pontján megszakíthatták. A kitöltött kérdőív beküldése a feltételek elfogadását, és a résztvevői beleegyezést jelentette.

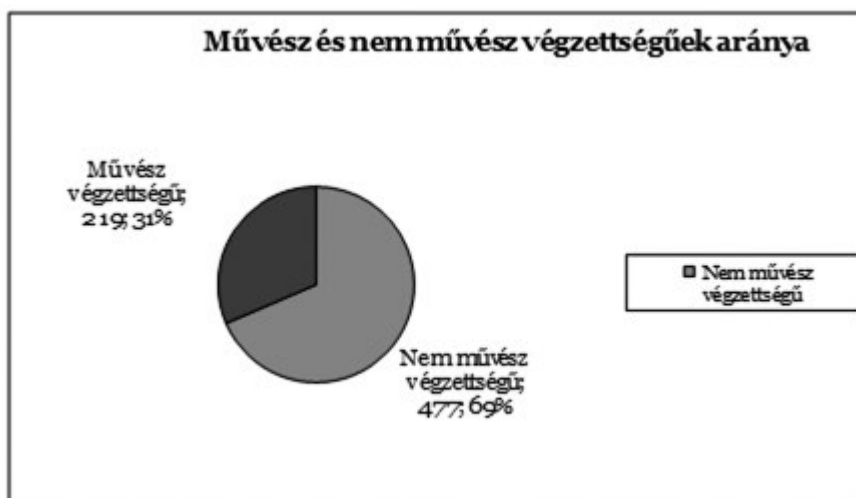
A minta életkori megoszlása az 1. ábrán látható. Legtöbbször – a minta 83%-a – a tanulóikat már befejező, aktív felnőtt korosztályból adtak válaszokat.

A válaszadók 75,6%-a – 539 fő – nő, 24,4%-a – 174 fő – férfi. A válaszadók 0,7 %-a (5 fő) általános iskolát végzett, 2%-a (14 fő) szakiskolát, 9,7%-a (69 fő) szakközépiskolai végzettséggel rendelkezik, 10,7% (76 fő) gimnáziumi érettségivel. 27,2 % (194 fő) főiskolán BA vagy BSc szintű diplomát szerzett, további 36,5% (252 fő) egyetemi MA vagy MSc diplomával rendelkezik. 3,9% (28 fő) doktorált. A mintában a felsőfokú végzettségűek aránya felülreprezentált az össznépszerűségeken belül mért

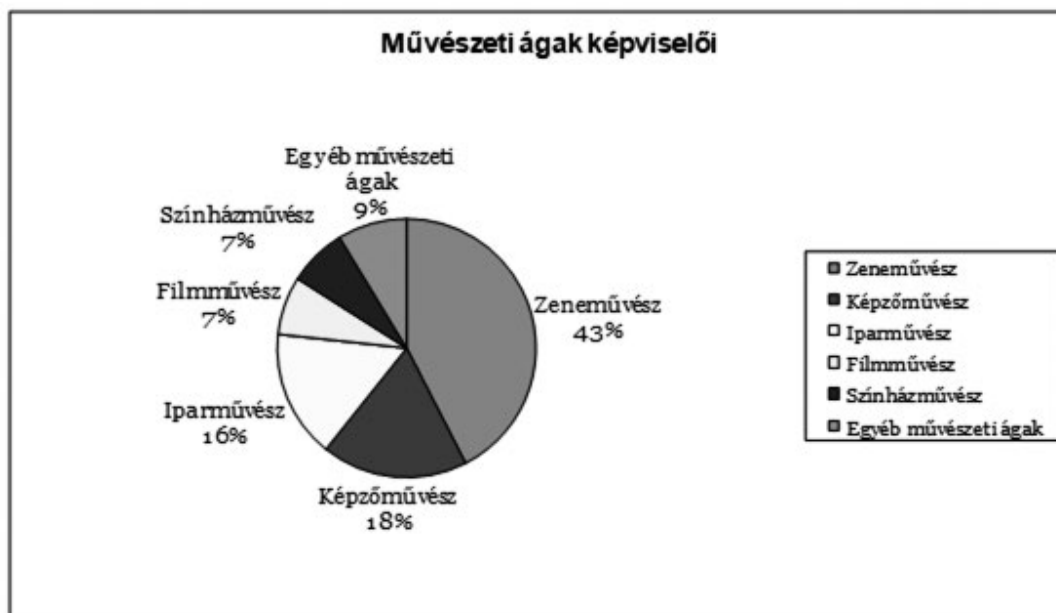
1. ábra: A minta életkori megoszlása



2. ábra: Művész és nem művész végzettségűek aránya



3. ábra: A művészeti ágak képviselőinek eloszlása



iskolai végzettség arányaihoz képest. A KSH adatai szerint 2019-ben Magyarország 15%-os volt az alapszintű végzettségűek aránya, 59% a középfokú végzettségűeké, és az össznépeség 26%-a rendelkezett felsőfokú végzettséggel (Vukovich 2020:159).

A 713 fő válaszadó közül 219 személy (31%) rendelkezik művészeti végzettséggel (2. ábra). Ezen belül 43% zeneművészeti képzésű, 18% képzőművész, 16% iparművész, 7% filmművész végzettségű, 7% színművész, 9%-uk sorolta magát a kisebb létszámú művészeti ágazatokhoz, mint pl. a táncművészet, cirkuszművészet, népművészet, valamint az alkalmazott területekhez, mint pl. belsőépítész, grafika (3. ábra).

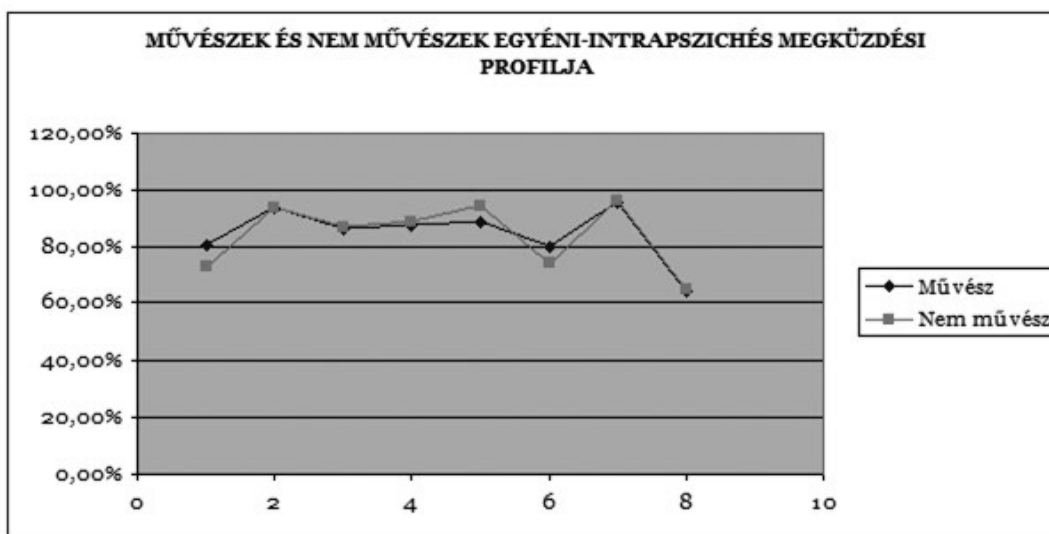
Mivel PHD kutatásom elsősorban a művész végzettségűek pályáivét és krízis-stratégiáit célozza, ezért a mintában felülreprezentált a művészeti felsőfokú végzettségűek aránya.

3. Eredmények

A művészként élők, valamint a nem művészként tevékenykedők, dolgozók társadalmi megküzdési profiljai között markáns és következetes különbségeket azonosítottam. A társadalmi megküzdési stratégiák I. főcsoportjában, az *egyéni-intrapszichés megküzdési stratégiák* között az alábbi skálákon kaptam szignifikáns különbségeket művészként élők, és a magyar felnőtt lakosság között: (I.1.) *átértelmezés – átkezeztetés*, (I.5.) *óvatosság*, és (I.6.) *időstratégiák*

helyes alkalmazása. Kérdőívünk *átértelmezés – átkezeztetés* (I.1.) skáláján két tétel mutatott statisztikai különbséget: 7,7%-al több művész gondolkodott el azon, hogy a járványhoz kapcsolható-e valamilyen tágabb értelemben vett, a hétköznapi életünkön túlmutató ok. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 4,951, df = 1, p = 0,026), a Cramer-féle V együttható nagyon gyenge, de szignifikáns kapcsolatot (C = 0,084, p = 0,007) mutat a művészlét és az átértékelés stratégiája között. Ezen túlmenően 5,6%-al több művész látja úgy, hogy a járvány miatt kialakult nehéz helyzetek, valamint a megoldásukból nyert tapasztalatok lehetőséget adnak nekik a fejlődésre. A khi-négyzet próba tendenciaszintű különbséget jelez a két változó között (khi-négyzet = 3,660, df = 1, p = 0,056). Az *óvatosság* (I.5.) skála érdekes eredményeket hozott. A skála mindhárom tételében a művészként élőkéről az derült ki, hogy kisebb létszámban tartják be a megelőzésre vonatkozó ajánlásokat. 5,7%-al kevesebb művész nyilatkozott úgy, hogy törekszik a megelőzésre vonatkozó előírások betartására. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 7,358, df = 1, p = 0,007), a Cramer-féle V együttható gyenge, szignifikáns kapcsolatot (C = 0,103, p = 0,007) mutat a két változó között. 3,4%-al kevesebb művész nyilatkozott úgy, hogy minden tőle telhetőt megtesz azért, hogy elkerülje a bajt. A khi-négyzet próba tendenciaszintű különbséget jelez a két változó között (khi-négyzet = 3,417, df = 1, p = 0,065). És 3,7%-al kevesebb művész nyilatkozott úgy, hogy óvatos és körültekintő lenne a járványhelyzetben. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 4,269, df = 1, p =

4. ábra: Művészek és nem művészek egyéni-intrapszichés megküzdési profilja



2. táblázat: Művészek és nem művészek közötti különbségek az egyéni-intrapszichés megküzdési stratégiák alkalmazásában

	1. Átérté- kelés	2. Saját erőbe vetett hit	3. Bizton- ságos gyerek- kor	4. Opti- mizmus	5. Óva- tosság	6. Időstra- tégiák helyes alkal- mazása	7. Eltö- kélttség kitartás	8. Vitális kapa- citás
Művészek	80,7%	93,9%	86,4%	87,7%	89%	80,3%	95,6%	64%
Nem művészek	73%	93,6%	86,9%	89,1%	94,7%	73,8%	96,6%	66,4%

0,04), a Cramer-féle V együttható nagyon gyenge, de szignifikáns kapcsolatot ($C = 0,078$, $p = 0,04$) mutat a művészlét és az óvatosság stratégiája között. A legáltalánosabban stratégia, az *időstratégiák helyes alkalmazása* (I.6.) terén a művészek a hosszú távú tervezésben bizonyultak tudatosabbnak. A felnőtt magyar lakossághoz képest 6,5%-al több művész gondolkodott el azon, hogy mit fog tenni a válság után. A khi-négyzet próba tendenciaszintű kapcsolatot jelez (khi-négyzet = 3,477, $df = 1$, $p = 0,062$).

Az *egyéni-intrapszichés társadalmi megküzdési stratégiák* (I.) gyakoriságának százalékos eloszlása a 4. ábrán látható, az adatok a 2. táblázatban olvashatók. A táblázat oszlopainak számozása a grafikon értékpontjait követi. A szignifikáns különbségeket bold betűstílussal jelöltem.

A megküzdési stratégiák II. fő kategóriájában a *társadalmi közegű megküzdési stratégiák* közül az alábbiakban mutatkozott statisztikai különbség művészek és a nem művészként dolgozó felnőtt magyar lakosság között: (II.1.) a társas környezet segítsége, (II.1.) segítségnyújtás, (II.1.) összefogás, (II.1.) közös sors, (II.2.) mások érdekében tett aktivitás, (II.6.) új ismeretek megszerzése, (II.7.) teljes újrakezdés, (II.8.) helyzetből való kilépés. A *társas környezet segítsége* (II.1.) alkálma mindkét tételénél statisztikai különbségeket mutatnak az elemzések. 5,7%-al több művész kért olyan segítséget másoktól, amit korábban nem kért volna. A statisztikai próba tendenciaszintű különbséget jelez a két változó között (khi-négyzet = 3,660, $df = 1$, $p = 0,056$). És 13,4 %-al több művész kapott nem várt segítséget a válság kezdete óta. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 11,438, $df = 1$, $p = 0,001$), a Cramer-féle V együttható gyenge, szignifikáns kapcsolatot ($C = 0,128$, $p = 0,001$) mutat a művészlét és a társas környezet segítsége között.

A *segítségnyújtás* (II.1.) alkálma mindhárom tétéle szignifikáns különbséget jelez a művészek és a nem művészek között. 10,3%-al több művész nyilatkozott arról, hogy a közvetlen környezetében nyújtott olyan segítséget másoknak, amelynek a szintje túlmutat az átlagos hétköznapiakban szokásos segítségnyújtás szintjén. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 6,552, $df = 1$, $p = 0,01$), a Cramer-féle V együttható gyenge, de szignifikáns kapcsolatot ($C = 0,097$, $p = 0,01$) mutat a két változó között. 12,7%-al több művész vette észre magán azt, hogy a válság kezdete óta keresi a lehetőséget, hogy másoknak segítsen. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 9,970, $df = 1$, $p = 0,002$), a Cramer-féle V együttható gyenge, szignifikáns kapcsolatot ($C = 0,120$, $p = 0,002$) mutat. És 6,3%-al több művész vette észre, hogy ha segít valakin, az neki is örömet okoz. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 6,015, $df = 1$, $p = 0,014$), a Cramer-féle V együttható gyenge, de szignifikáns kapcsolatot ($C = 0,093$, $p = 0,014$) mutat a művészlét és a segítségnyújtás között. Az *összefogás* (II.1.) tételénél is az derül ki, hogy 12,4%-al több művész kezdeményezett vagy vett részt olyan összefogásban, amely segít a válság kezelésében. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 9,497, $df = 1$, $p = 0,002$), a Cramer-féle V együttható gyenge, de szignifikáns kapcsolatot ($C = 0,117$, $p = 0,002$) mutat a művészlét és az összefogás stratégiája között. Valamint 2,3%-al több művész ért egyet azzal, hogy az emberek összefogása sokat segíthet a válság kezelésében. A khi-négyzet próba tendenciaszintű kapcsolatot mutat (khi-négyzet = 2,921, $df = 1$, $p = 0,087$). A *közös sors* (II.1.) tekintetében 8,3%-al több művész érzi megnyugtatónak azt, hogy a környezetükben mások is hasonló problémákkal néznek szembe. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 4,287, $df = 1$, $p = 0,038$), a Cramer-féle V együttható nagyon gyenge, szignifikáns kapcsolatot

5. ábra: Művészek és nem művészek társadalmi közegű megküzdési profilja



($C = 0,078$, $p = 0,038$) mutat a művészlét és a közös sors átélése között. És 5,3%-al több művész érzi megnyugtatónak azt, hogy nemcsak Magyarországon zajlik a járvány. A khi-négyzet próba tendencia-szintű kapcsolatot mutat (khi-négyzet = 2,810, $df = 1$, $p = 0,094$). A *mások érdekében tett aktivitás* (II.2.) mindhárom skálájának statisztikai elemzése szignifikáns eredményt hozott. 12,5%-al több művész vett részt olyan aktivitásban, amely nem a közvetlen környezetén, hanem távolabbi embereken segített. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 9,613, $df = 1$, $p = 0,002$), a Cramer-féle V együttható gyenge, de szignifikáns kapcsolatot ($C = 0,117$, $p = 0,002$) mutat a két változó között. 8,9%-al több művész gondolkodott el azon, hogy tudását és tapasztalatát hogyan és kinek ajánlja fel a járvány leküzdéséhez. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 4,871, $df = 1$, $p = 0,027$), a Cramer-féle V együttható nagyon gyenge, de szignifikáns kapcsolatot ($C = 0,084$, $p = 0,027$) mutat a művészlét és *mások érdekében tett aktivitás* (II.2.) között. 7%-al több művész gondolkodott el azon, hogyan tudna segíteni a frontvonalon dolgozóknak. A khi-négyzet próba tendenciaszintű kapcsolatot mutat a két változó között (khi-négyzet = 3,074, $df = 1$, $p = 0,08$).

Az új információk megszerzése (II.6.) alkálán egy tétel elemzése mutatott ki különbséget: 6,2%-al több művész törekszik arra, hogy a járvánnyal kapcsolatos információkat beépítse a mindennapokba. A khi-négyzet próba tendenciaszintű kapcsolatot jelez (khi-négyzet = 2,869, $df = 1$, $p = 0,09$).

A teljes újrakezdés stratégiájával (II.7.) is mérszebben élnek a művészek: 14%-al több művész gondolkodott el úgy a járványról, hogy a jelenben lenullázza ugyan a lehetőségeket, de a végén új perspektívákat nyithat. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 12,132, $df = 1$, $p = 0$), a Cramer-féle V együttható gyenge, de szignifikáns kapcsolatot ($C = 0,132$, $p = 0$) mutat. És 7,4%-al több művészen merült fel az a gondolat, hogy a járvány végén újratervezi az életét. A khi-négyzet próba tendenciaszintű kapcsolatot mutat a két változó között (khi-négyzet = 3,622, $df = 1$, $p = 0,057$).

A *helyzetből való kilépés* alkálán (II.8.) is azonosítottam különbséget: 8,7%-al több művész számolt be arról, hogy a járvány megjelenése óta voltak fatalista gondolatai. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 6,600, $df = 1$, $p = 0,010$), a Cramer-féle V együttható gyenge, de szignifikáns kapcsolatot ($C = 0,097$, $p = 0,010$) mutat a művészlét és a *helyzetből való kilépés* (II.8.) stratégiája között.

A *társadalmi közegű megküzdési stratégiák* (II.) gyakoriságának százalékos eloszlása az 5. ábrán látható, az adatok a 3. táblázatban olvashatók. A táblázat oszlopainak számozása a grafikon értékpontjait követi. A szignifikáns különbségeket bold betűstílussal jelöltem.

A III. fő kategóriában, a kulturálisan meghatározott megküzdési stratégiák közül a *tradíciók erejére való támaszkodásban* (III.1.), a *védettségbe vetett hit* tekintetében (III.2), az *életnek folytatódnia kell*

3. táblázat: Művészek és nem művészek között kimutatott különbségek a társadalmi közegű megküzdési stratégiák alkalmazásában

	1. Társas környe- zet segítség	2. Segítség- nyújtás	3. Össze- fogás	4. Közös sors	5. Mások érdeké- ben tett aktivitás	6. Kommu- nikációs mód megvál- toztatása	7. Szerep- váltás	8. Új isme- retek megszer- zése	9. Teljes újra- kezdés	10. Helyzet- ből való kilépés
Művé- szek	49,1%	62,3%	60,1%	50,4%	54,4%	27,6%	27,6%	65,4%	57%	28,9%
Nem művé- szek	35,7%	53,7%	47,7%	42,1%	41,9%	22,8%	22,8%	71,6%	43%	20,2%

hiedelmében (III.3.) és az élet újraértékelésének stratégiájában (III.9.) találtam statisztikai különbséget a két vizsgált csoport között. 27,6%-al több művésznak jutott eszébe olyan művészeti alkotás, vallási elem, amely kapcsolódik a járványhoz. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 47,747, df = 1, p = 0), a Cramer-féle V együttható közepes erősséghez tartó, szignifikáns kapcsolatot (C = 0,262, p = 0) mutat. 7,3 %-al több művésznak jutott eszébe olyan régi ismeret, amely hasznos lehet a járvány miatt kialakult helyzetben is. A khi-négyzet próba tendenciaszintű kapcsolatot mutat (khi-négyzet = 3,420, df = 1, p = 0,064). És 6,9%-al több művész családjában merült fel olyan régi történet, amely a jelen válságra is vonatkoztatható. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 3,859, df = 1, p = 0,049), a Cramer-féle V együttható nagyon gyenge, de szignifikáns kapcsolatot (C = 0,074, p = 0,049) jelez a művészlét és a tradíciók erejére való támaszkodás (III.1.) között.

A védettségbe vetett hit (II.2.) skáláján egy tételnél találtam szignifikáns különbséget: 9,5%-kal több művész érzi úgy, hogy vannak olyan erőforrásai (pl. hit, vallás, tudás, család, szerencse), amelyek megvédik a bajtól. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 8,207, df = 1, p = 0,004), a Cramer-féle V együttható gyenge, szignifikáns kapcsolatot (C = 0,108, p = 0,004) mutat.

Az életnek folytatódnia kell (II.3.) alskála mindhárom tétele statisztikai különbséget mutat a művészek és nem művészek között. 6,8%-al több művész ragaszkodik a napi feladatok elvégzéséhez a járvány ellenére is. A khi-négyzet próba tendencia-szintű különbséget mutatott ki (khi-négyzet = 3,216, df = 1, p = 0,073). 3,9%-al több művész gondolja úgy,

hogy a járvány ellenére az életnek folytatódnia kell. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 4,118, df = 1, p = 0,042), a Cramer-féle V együttható nagyon gyenge, de szignifikáns kapcsolatot (C = 0,077, p = 0,042) mutat. És 9,5%-al több művész nyilatkozott úgy, hogy a járvány ellenére nem változtat a mindennapi szokásain. A khi-négyzet próba szignifikáns (khi-négyzet = 6,746, df = 1, p = 0,009), a Cramer-féle V együttható gyenge, szignifikáns kapcsolatot (C = 0,098, p = 0,009) mutat a művészlét és az életnek folytatódnia kell (III.3.) stratégiája között.

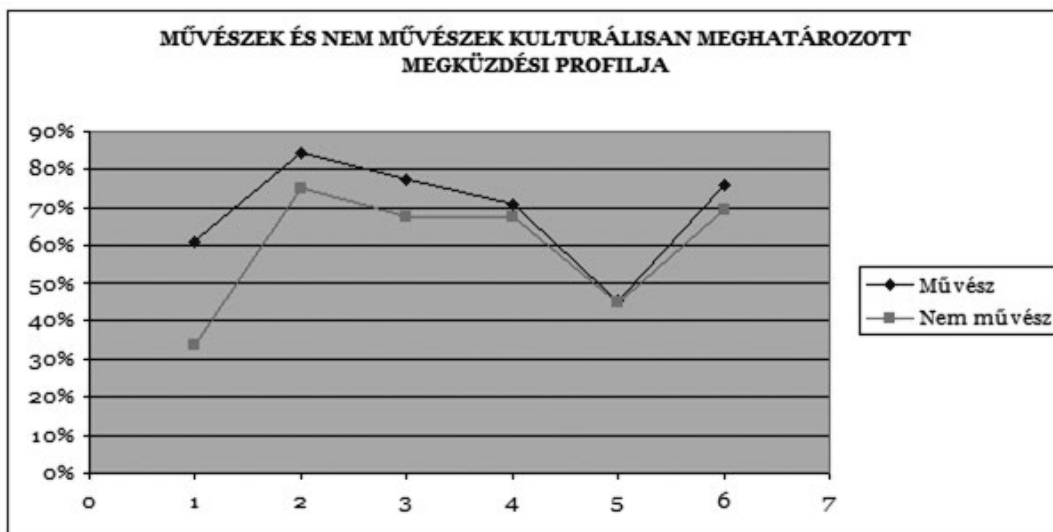
Az élet újraértékelése (III.9.) skáláján pedig az derült ki, hogy 6,5%-al több művész gondolkodott el az élet nagy kérdésein a válsághelyzet kezdete óta. A khi-négyzet próba tendencia szintű különbséget mutatott ki (khi-négyzet = 3,198, df = 1, p = 0,074).

A kulturálisan meghatározott megküzdési stratégiák (II.) gyakoriságának százalékos eloszlása a 6. ábrán látható, az adatok a 4. táblázatban olvashatók. A táblázat oszlopainak számozása a grafikon értékpontjait követi. A szignifikáns különbségeket bold betűstílussal jelöltem.

A 7. ábrán mindhárom fő kategória összesített eredményeit látjuk, amely kiadja művészek és nem művészek teljes megküzdési profilját.

A fenti adatokból kiderült, hogy a művészek nagyobb százalékban vesznek részt a tágabb társas környezetükre irányuló segítő akciókban, és közvetlen környezetükben is jellemzőbb rájuk a segítségnyújtás a nem művész végzettségűekhez képest. 10,3%-al több művész nyilatkozott arról, hogy a

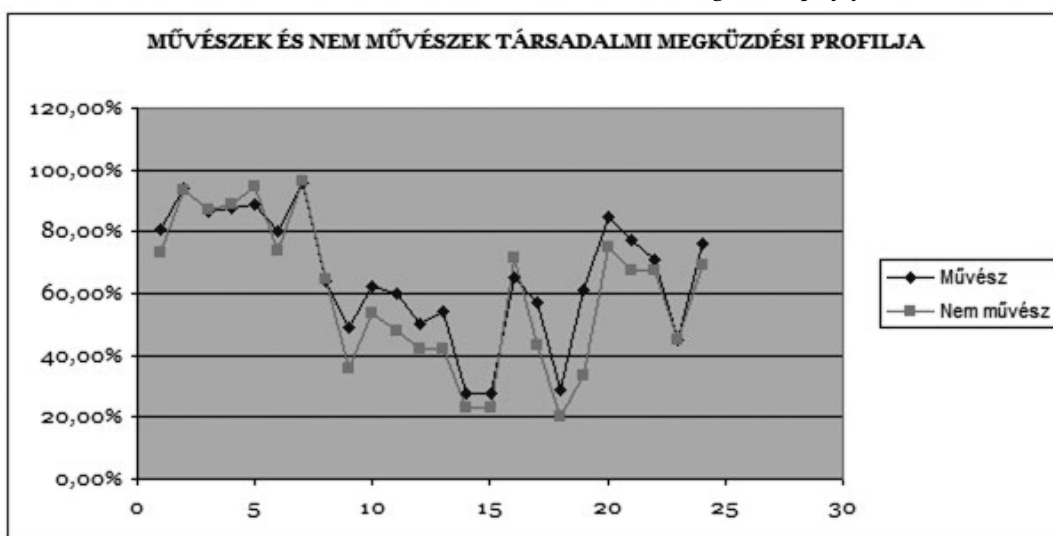
6. ábra: Művészek és nem művészek kulturálisan meghatározott megküzdési profilja



4. táblázat: Művészek és nem művészek között tapasztalt különbségek a kulturálisan meghatározott stratégiák alkalmazásában

	1. Tradíciók erejére támaszkodás	2. Védettségbe vetett hit	3. Az életnek folytatódnia kell	4. Tartalék- képzés	5. Több lábon állás	6. Az élet újra- értékelése
Művész	61%	84,6%	77,2%	71,1%	45,2%	75,9%
Nem művész	33,4%	75,1%	67,7%	67,7%	44,9%	69,4%

7. ábra: Művészek és nem művészek társadalmi megküzdési profilja



közvetlen környezetében nyújtott olyan segítséget másoknak, amelynek a szintje túlmutat az átlagos hétköznapi szociális segítségnyújtás szintjén. 12,7%-al több művész vette észre magán azt, hogy a válság kezdete óta keresi a lehetőségét, hogy másoknak segítsen. 6,3%-al több művész vette észre, hogy ha segít valakin, az neki is örömet okoz (II.1. segítségnyújtás). 12,4%-al több művész kezdeményezett vagy vett részt olyan összefogásban, amely segít a válság kezelésében (II.1. összefogás). Valamint 12,5%-al több művész vett részt olyan aktivitásban, amely nem a közvetlen környezetén, hanem távolabbi embereken segített (II.2. mások érdekében tett aktivitás). A segítségnyújtás konkrét tartalmát, a művészek válság idején mutatott társadalmi felelősségvállalásra való hajlandóságát a következő kérdéssel mértem fel: „Művészként van-e, lehet-e valamilyen önkéntes szerepvállalásod a járvány idején?” A kérdésre összesen 197 érvényes válasz érkezett. A nem művészekről érkező válaszokat kiszűrtem. A kérdésre 93 fő válaszolt igennel, 71 fő nemmel és 33 fő válaszolta azt, hogy lehet vagy lehetne a művészeknek ilyen társadalmi feladatuk. A „nem” válaszok egy része a család, a gyerekek, vagy a tanári munka miatt született. Pl. *„Leköt, hogy 120 diáknak a normalitás látszatát biztosítom a hétköznapiakban”*. Voltak olyan válaszadók, akik az önkéntes szerepvállalást nem önállóan, hanem szervezeten, irányítással képelték volna el: *„Sajnos nem tudok róla. Ha a képességeimmel lehetne, már rég önkénteskednék valamit”*. Mások a művészi diszpozíció részének tekintik a társadalmi szerepvállalást is: *„Erőltetésnek érzem feltétlenül reflektálni a helyzetre, de ha úgy éreztem volna megtettem volna”*. A lehet-lehetne típusú válaszok között megjelenik az énközpontúság: *„Lehetne, de nem törődtem másokkal, és ez nem változik”*. Illetve ennek időleges változata is, a helyzet szubjektív súlyossága miatt megjelenő énközpontúság: *„Biztos lehetne, ha akar-nám, de szerintem legtöbbünket a saját túlélésünk most jobban foglalkoztat ennél”*. Mások az érzelmi sokkra hivatkoznak: *„Akár lehetne, de még eléggé a leblokkolt állapotban bambulok sokat, mint hogy bármit cselekednék”*. Vannak olyanok is, akik konkrétan látják a lehetőségeket, de még nem jutottak el a cselekvésig: *„Lehetne, pl. hangoskönyvet felolvasni vakoknak, vagy gyerekeknek mesét... (egyiket sem tettem idáig)”*. És a lehet válaszok között is megjelenik a művészi diszpozíció mint szempont: *„Lehet, de ez nehezebben megoldható komoly művészi színvonalon, mint ahogy ezt teszik a könnyedebb műfajokban”*.

A 93 igen válasz közül 47 konkrét megvalósult felelősségvállalási akcióról szólt, 46 válasz tervekről,

elképzelésekről. A 93 igen válasz közül 42 válasz művészi tartalmú segítségnyújtást, szerepvállalást ír le, 27 nem művészi tartalmú, hanem általános emberi felelősségvállalást, amelyet egyik válaszadónk így fogalmazott meg: *„Önkéntes vagyok, de nem művészként, hanem emberként”*. Az általános emberi feladatvállalások körében az általános segítségnyújtás mellett megjelent anyagi támogatás is: *„Támogatatom azon kollégáimat, akik nem rendelkeznek alapjövedelemmel”*. A megfogalmazott célok közül leggyakrabban a lelki egészség megőrzését célozta a megkérdezett művészek önkéntes tevékenysége. A válaszok közül két példát emelek ki:

„Szerintem a művészet szerepe ilyenkor is fontos, hiszen a lelki egészség fenntartása az otthonainkba bezárva különösen nehéz lehet. A közönségünk elérése, a járvány okozta nehézségek feledtetése (ha csak percekre is) fontos feladat. A zenekarunk tagjaival ezen dolgozunk. Ezen kívül civil önkéntes feladatot is vállaltam a városomban, ami a művészettől teljesen független volt”.

„Igen, íróként karitatívan publikálok és nyíltan kiálltam egy stand-up humor kampánnyal amellett, hogy az emberekben a pozitivitást kell erősíteni, mert ez a lelken át a testi egészségre is kihat, így talán könnyebben és erősebben tudjuk átvészelni a járványt”.

A művészek feladatuknak érzik a közös sors (II.1.) átélésének megerősítését is. A közös sors (II.1.) átélése több rétegben is megjelenik, egyrészt, mint alkotások témája:

„Az önkifejezés, és annak mások felé megmutatása segít azonosulni egy helyzettel. A művészet a kommunikáció különleges eszköze, ezért a szerepvállalás egy személyes megélése lehet a nehéz helyzetnek, amit megmutatva másoknak könnyíteni tudunk egyesek élethelyzetén, mert talán emiatt nem érzik magukat egyedül”.

Másrészt a művészek is ugyanazokat a veszélyeket, korlátozásokat élik meg, mint az általános lakosság, és amelyik művész teheti, ha erre lehetőséget lát, tevékenységükkel be is lépnek a közös sors erőterébe: *„A szomszéd egy trombitaművész, aki reggelente 8:30-kor ébresztőt játszik az utcának. Sokkal jobb így kelni”*.

A művészek véleményformáló, kommunikátor szerepe is megjelenik a válaszokban: *„Több általam követett alkotó publikált különböző figyelemfelkeltő anyagot a vírusról, magyarázatot, példálózást, tréfásan, szájbarágósan”*. Ezen kívül több alkotó részt

vett a Maradj otthon! kampányban is. A szórakoztatást is több válaszdó fontos célként jelölte meg. A szórakoztatásnak is számtalan mögöttes funkciója lehet: főleg a figyelemelterelés, valamint a közönség lelki egészségének megőrzéséhez szükséges megnevetetés, vagy a helyzetből, realitásból való kiemelésük. A megkérdezett művészek közül többen kifejezetten az otthonrekedt családokat, gyerekeket választották célközönségnek: „Jómagam most a gyerekeket és a családokat céloztam meg versekkel, mesékkel és történetekkel melyeket saját szerzeményeim is. Magam illusztrálom, közben még remélhetőleg megtanulom a kiadványszerkesztést is. Szóval összekötöm a kellemest a hasznossal”. „Felvidítani az embereket, főleg a gyerekeket, színészeket osztok gyerekeknek”. Más válaszdónk abban gondolkodott, hogy a nagy tömegekben egy helyre bezárt emberek szórakoztatását vállalná: „Vannak kezdeményezések, hogy kis létszámú együttesekkel bemegyünk pl. a panelek közé, de ez még csak terv”.

A válaszok között minden művészeti terület képviseltette magát megvalósult vagy tervezett kreatív ötletekkel. Építészeti példának a következő: „Piaci standok elrendezése, olyan piacok kialakítása, amikben megoldható a megfelelő távolságtartás és a kontaktusok csökkentése. Ezek az elméleti megoldások akkor fognak nagyobb szerepet kapni, ha hosszabb ideig fog fennmaradni az adott helyzet vakcina nélkül és az egészségügyi helyzet valamennyire stabilizálódik...”. Festészeti példák: „Több képemet is adományként adtam, melyeket licitre bocsájtottak a befolyt összegből pedig maszkokat vettek a rászoruló nyugdíjasoknak”.

„Indítottunk egy jótékonyági kezdeményezést festő kollégákkal”. „Internetes tárlatokon veszek részt”. A design területéről érkező szerepvállalások: „Igen, terveztem már logót lélegeztetőgépek, segítettem tájékoztató anyagok összeállításában”.

Zenészek megoldásai: „Zenei produkciókkal, melyeket megosztunk különféle fórumokon, tömegekre lehet hatni”. „Online mise-szolgálat (pl. egyházzenei szkedés, orgonálás)”.

Szépírói feladatvállalás: „Napi rövid novellák írása, Facebookon megjelenítése”. Fotós részvétel: „Fotóztunk maszkos modelleket elhagyott helyszíneken”.

4. Konklúzió

Társadalmi megküzdési profil tekintetében jelentős különbségeket tártam fel művészek és a nem művészként élő felnőtt magyar lakosság között.

Művészek és nem művészek között mennyiségi és minőségi különbségeket is mutat a két profil eltérése. A különbségek következtetések: ha egy alskálán különbség mutatkozik a két csoport között, akkor általában az alskála minden tételénél kimutatható statisztikai különbség. Bár az *egyéni-intrapszichés megküzdési profil* (I.) majdnem egy vonalon halad a két csoportban, lényeges minőségi-tartalmi különbségek figyelhetők meg a *társas közegű megküzdési profiloknál* (II.), valamint jelentős mennyiségi és tartalmi különbségek a *kulturálisan meghatározott stratégiák* (III.) esetében. A 24 vizsgált megküzdési stratégia közül 15 esetben rögzítettem statisztikai különbséget, és 9 stratégiát tekintve nincs különbség a két csoport között. 13 stratégiánál állapítható meg az, hogy a művészek gyakrabban alkalmazzák ezeket a taktikákat, míg 2 stratégia esetében – az *új ismeretek megszerzésében* (II.6.) és az *óvatosság* (I.5.) mindhárom tételében – a művészek úgy nyilatkoztak, hogy kevésbé támaszkodnak ezekre a módszerekre. Az adatok alapján elmondhatjuk, hogy a művészek a felnőtt magyar lakossághoz képest gyakrabban alkalmazzák az *átértékelés-átkeretezés* (I.1.) stratégiáját, kevésbé *óvatosság* (I.5.), és az *időstratégiák helyes alkalmazása* (I.6.) közül erősebben támaszkodnak a hosszú távú tervezés fenntartó erejére. Az *egyéni-intrapszichés stratégiák* (I.) mindegyike nagyon gyakran alkalmazott, általános érvényű taktika, amelyekről 10 főből általában 8-9 főnél felmerül, hogy válság idején hasznosak lehetnek. A *társas környezet segítségének elfogadása, a segítségnyújtás, az összefogás, a közös sors átélése* (II.1.), valamint a *tágabb környezetben véghez vitt segítő akciók, a mások érdekében tett aktivitások* (II.2.) mind ritkán alkalmazott stratégiáknak bizonyultak a felnőtt magyar lakosság körében. Gyakoriságuk – egy kivételével, a segítségnyújtás 53,7%-án kívül – 50% alá esik, vagyis az embereknek kevesebb, mint a fele vesz részt ilyen típusú társadalmi közegű, társakra irányuló megküzdési stratégiákban. Ezzel szemben művészek körében ezek a stratégiák egy szinttel feljebb foglalnak helyet a megküzdési repertoárban, és művészek körében közepes mértékben alkalmazott stratégiákká válnak. A művészek tehát az általános lakossághoz képest gyakrabban vesznek részt a közösségi, segítségnyújtást és empátiát igénylő stratégiákban. A művész populációban 10 főből 6 főnél számíthatunk ilyen viselkedésre, míg az általános lakosság köréből 10 főből 4 vesz részt ilyen akciókban. Az *új ismeretek megszerzésénél* (II.6.) fordított a helyzet. Az új ismeretek megszerzése és beépítése a napi gyakorlatba gyakran alkalmazott stratégia

a felnőtt magyar lakosság körében. 10 főből 7 fő igyekszik alkalmazni. Míg művészek körében közepes mértékben népszerű stratégiaként van jelen. 10 művészből 6 törekszik az új ismeretek beépítésére. A *helyzetből való kilépés* (II.8.) ritkán alkalmazott stratégiájában mennyiségi különbséget találtam. A művészek gondolataiban valamivel gyakrabban fogalmazódik meg a *helyzetből való kilépés* (II.8.) lehetősége. A felnőtt magyar lakosság körében 10 főből 2 főnél merül fel ez a gondolat, míg művészek körében 2-3 főnél. A legnagyobb különbséget a *tradíciók erejére való támaszkodás stratégiájánál* (III.1.) regisztráltam. A tradíciók felelevenítése ritkán alkalmazott stratégia a nem művész felnőtt magyar lakosság körében. 10 főből 3 fő próbálkozik kultúrába ágyazott, hagyományokból gyökerező megoldásokat alkalmazni. Művészek körében ez az arány megduplázódik, és 10 művészből átlagosan 6-an nyúlnak vissza a tradíciókhoz. Több művész támaszkodik a *védetségbe vetett hitre* (III.2.), az *életnek folytatódnia kell* (III.3.) hiedelmére és az *élet újraértékelésének* stratégiájára (III.9.) is. Mindhárom stratégia a gyakran alkalmazott módszerek köré tartozik. Nehézségek idején 10 művészből átlagosan 7-8 fő él ezekkel a stratégiákkal.

A művészek és a felnőtt magyar lakosság társadalmi megküzdési profiljában tapasztalt különbségeket a művészek személyiségtípusára, gondolkodási sémákra, valamint a művészeti oktatás és a művészeti társas közegek sajátosságaira vezetem vissza. A társadalmi megküzdési stratégiák III. fő kategóriájában – a *kulturálisan meghatározott megküzdési stratégiáknál* – megfigyelt lényeges tartalmi és gyakoriságbeli különbségek egyértelműen a művészeti oktatásra vezethetők vissza. A művészek jelentős művészettörténeti, irodalmi, zenetörténeti képzésben vesznek részt, melynek szerves része a mitológia és a vallástörténet is. Tehát a tradíciókra, kulturális termékekre, szimbólumokra vonatkozóan jelentős és könnyen hozzáférhető háttértudással rendelkeznek a nem művészképzésben részt vett felnőtt lakossághoz képest. Napi gyakorlatukban, alkotó művészként gondolkodásukat mélyen átítatja a kulturális tudás és a kulturális termékekkel, művészeti elemekkel, szimbólumokkal végzett mentális műveletek. Ez látható az eredményekben is, hogy a populáció különböző alcsoportjai közül a művészek azok, akik jelentős mértékben képesek támaszkodni a kulturálisan meghatározott stratégiákra, elsősorban a *tradíciók erejére* (III.1.), és a *védetségbe vetett hitre* (III.2.). Az *életnek folytatódnia kell hiedelem* (III.3.) a kultúrán kívül a napi

tevékenységek fenntartására is támaszkodik, amely tényező pedig az életformából fakad. Az alkotás, a zene, vagy az előadóművészeti tevékenységek gyakorlása kiragad a hétköznapiakból, az ezekhez való ragaszkodás biztosítja a stresszorokkal szemben kivívható pihenőidőt, és ily módon hozzájárul a sikeresebb megküzdés – pszichés feldolgozás és értelmezés – egyes elemeinek fenntartásához. Az *élet újraértékelésénél* (III.9.) megfigyelt gyakoriságot szintén elsősorban a művészeti oktatással, másodszorban a művészekre inkább jellemző gondolkodási sémákkal magyarázom. Az oktatást tekintve a művészek az irodalmi művek ismeretén keresztül, valamint a zenei, képzőművészeti alkotások történeti hátterén keresztül számos példát ismernek arra vonatkozóan, hogy egy történetnek hányféle olvasata lehet. A perspektívaátvétel és a nézőpontváltás iskolájának tapasztalataival könnyebben képesek eljutni nagyléptékű újraértékelésekhez, még saját sorsukat, saját életükre vonatkozóan is. A gondolkodási sémák oldaláról tekintve a sokféleség, a többszemponúság kellően rugalmasá teszi a gondolkodásukat, ezért kevésbé alakítanak ki megrögződéseket, merev gondolati sémákat, ezért az újraértékelés is egy könnyebb mentális művelet a számukra, mint a nem művész felnőtt magyar lakosság képviselő számára.

A II. fő kategóriában megfigyelt különbségeket a művészeti társas közegek sajátosságaival magyarázom. Természetesen léteznek magányos alkotók is, de a művészeti ágazatok nagy része közösségben, csoportokban művelhető. Gondolok elsősorban az előadóművészeti ágazatokra, a zeneművészetre, színházra, filmművészetre. De a képző- és iparművészek is többnyire alkotóközösségekbe, műhelyekbe tömörülnek, talán egyedül az irodalmi műfajok művelői vonulnak vissza magányukba. A közösen létrehozott produkció kifejezetten facilitálja az egymásra utaltság érzését, a *közös sorsot* (II.1.), és a résztvevő művészek nap mint nap megtapasztalják az *összefogás* (II.1.) erejét. Együtt dolgozó, alkotó közösségekben könnyebb a *segítségkérés* (II.1.), és magától értetődőbb a *segítségnyújtás* (II.2.) is.

Az *új ismeretek megszerzése* (II.6.) terén tapasztalt különbség, vagyis az, hogy a művészek kevésbé támaszkodnak az új ismeretekre, a sajátos gondolkodási stílusra vezethető vissza. Bár a művészek gondolkodása többnyire rugalmasabb, mégis a saját ötletek megvalósítása miatt énközpontúbbak, a mentális tartalmak és műveletek autonómiábbak. Ez az autonómia tükröződik abban is, hogy az új ismeretekre kevésbé kíváncsiak.

A helyzetből való kilépés stratégiájának (III.8.) művészek körében dokumentált nagyobb gyakorisága egyrészt a kulturális tudásra, másrészt az autonómia-törekvésre vezethető vissza. Akár a fatalizmus, akár a helyzetek negálása, vagy akár az élet elhajtása mind-mind kulturális termék, mindegyik jól ismert művészeti-filozófiai vonulatból, trendből, stílusból fakad, amelyek mind könnyebben hozzáférhetők a művészek számára.

Az I. fő kategória, az egyéni-intrapszichés megküzdési stratégiái közül az *átértékelés* (I.1.) művészek körében tapasztalt nagyobb gyakorisága az élet újraértékelésének stratégiájával (III..9.) kapcsolatban levezetett tényezőkből ered. Hozzájárul a gondolkodás rugalmassága és a kulturális ismeretek keresztlül megszerzett minták. Az *óvatosság stratégiájánál* (I.5.) tapasztalt következetes különbségek egyrészt a művészek gondolkodásának autonómiájából ered, másrészt pedig az életformájuk esetleges lezsértségéből. Az *időstratégiák helyes alkalmazásánál* (I.6.) tapasztalt előny az alkotó munka rutinjából fakadhat. A művészeti alkotások keletkezése általában egy hosszabb folyamat, ezért a művészek könnyebben gondolkodnak tágabb időstruktúrákban.

Jelen kutatásom gyengesége – ahogyan azt a minta szociodemográfiai jellemzőinek ismertetésekor is hangsúlyoztam – hogy, a vizsgált minta nem reprezentatív, és a felsőfokú végzettségűek, valamint a művészeti diplomások felülreprezentációja szűkítheti az eredmények általánosíthatóságának kereteit. Mindezek ellenére a művészek és a nem művész felnőtt magyar lakosság között kimutatott különbségek jelentősek és rámutatnak arra, hogy a társadalom különböző csoportjai számára könnyebben hozzáférhető ismeretek, kulturális háterek hatással vannak arra, hogy az adott csoport milyen krízis-stratégiákkal néz szembe a nehézségekkel. Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy minősítési különbségek nincsenek a megküzdési profilok között. Nem állíthatjuk azt, hogy a művészek jobb megküzdők lennének a magyar felnőtt lakossághoz képest. Eredményeim azt mutatják meg, hogy a különböző társadalmi csoportok sajátos, rájuk jellemző megküzdési repertoárral rendelkeznek, amely különbségek egy-egy konkrét válság leküzdésében több szempontú megközelítést nyitnak, amely végső soron növeli a társadalom egészére nézve a megküzdési siker valószínűségét.

Felhasznált szakirodalom

- Andorka Rudolf 2006 *Bevezetés a szociológiába*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2007 *Túlélési stratégiák, társadalmi adaptációs módok*. Budapest, Kossuth Kiadó.
- Kisdi Barbara 2012 *A kulturális antropológia története, elméletei és módszerei*. Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Budapest.
- Korpics Márta 2011 *Az interkulturális kommunikáció*. Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Pécs. http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/interkult_komm/index.html (Letöltve: 2019.12.14.)
- Lázár, Zsolt – Kokovic, Dragan 2017 *Kultúrszociológia – a kulturális antropológia elemeivel*. Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski Fakultet, Novi Sad.
- Mund Katalin 2002 *Járványos kultúra*. www.buksz.c3.hu. <http://buksz.c3.hu/0203/05birmund.pdf> (Letöltve: 2020.01.04.)
- Oláh Attila 2004 *Psychological Immunity: A New Concept in Coping with Stress*. Applied Psychology in Hungary, V., 149-191.
- Wessely Anna 1998 *A kultúra szociológiája*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Williams, Raymond 1965 *The Long Revolution*. Penguin, Harmondsworth.
- Williams, Raymond 1998 A kultúra. In Wessely Anna szerk. *A kultúra szociológiája*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Vukovich G. 2020 *Magyarország 2019*. Budapest, Központi Statisztikai Hivatal. https://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/mo/mo_2019.pdf



Pompei, 2000, tempera, plextol, vászon, 300x420cm

BIG DATA: FELTÁRULHAT A VALÓSÁG SOKSZÍNŰSÉGE?

[DOI 10.35402/kek.2021.1.10](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.10)

Bizonyára nem véletlen, hogy Dessewffy Tibor Isidore Lucien Ducasse – írói álnevén Lautréamont – gyakran idézett mondatát („szép, [...] mint a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon”) parafrázálta a *Digitális szociológia* című kötetében első helyre került tanulmánya címéhez.¹ E mondatban találták meg a szürrealisták törekvéseik esszenciáját, hiszen jól kifejezi két, egymáshoz látszólag nem illeszkedő valóságdarab összekapcsolását, amely folyamat egy hozzájuk látszólag nem illeszkedő közegben megy végbe. A legtöbbünk számára a Big Data korszaka is még szürrealisnak tűnő közeg, amelyben keressük a helyünket, s identitásaink az online térben különös találkozások révén konstruálódnak újra. A *Big Data és a társadalomtudományok véletlen találkozása a műtőasztalon* – e címben felfedezni vélhetünk némi kritikát is, hiszen e találkozásnak most már illene szándékosnak lennie: a digitális adatok robbanásszerű mennyiségi növekedése elemi erővel sürgeti a tudomány valamennyi ágát a cselekvésre, e jelenség figyelembevételére, természetének megragadására, a felhasználási lehetőségek tanulmányozására és új módszertanok kikísérletezésére.

A könyv két nagy fejezetből áll. Az első, *Elméletek* című fejezet nyitánya a fent említett, Láng László társszerzőségével született tanulmány, amely a Big Data forradalma okozta drámai társadalmi átalakulásból indul ki. Azáltal, hogy a világ adatvagyonának több mint 98 százaléka már digitális formában érhető el, a megismerés új lehetőségei tárulnak fel. A szerzők úgy fogalmazzak, „ha jól használjuk, a Big Data segíthet megragadni, értelmezni és megjeleníteni a kapcsolatoknak és végső soron az életnek a sokszínűségét és összetettségét azáltal, hogy lehetővé teszi a nagy számosságú szereplő azonosítását és a köztük lévő kapcsolatok feltárását”.

A hálózatiság mint új paradigma régóta foglalkoztatja az informatikusok mellett a bölcsészeket és a társadalomtudósokat is: a filozófusok, a pszichológusok, a médiaelmélészek évtizedek óta fűrkészik a háló-lét természetét, hatásmechanizmusait. Már Manuel Castells is rámutatott, hogy az emberi együttélésnek egy új módozata alakul ki, amelyben

az információ hálózatba szervezett előállítás, tárolása, és feldolgozása játssza a legfontosabb szerepet. Megváltoznak a társadalmi viszonyok, a régi dolgok új módon kezdenek el működni. Az ezredfordulóra mindez még kézzelfoghatóbbá vált, minden adatunkat felköltöztettük a netre, a hálózati térben minden kapcsolatunk, cselekvésünk és érdeklődésünk nyomot hagy. Ez pedig azt is jelenti, hogy nyomaink kutathatóvá válnak gyakorlatilag bárki számára, aki meg tudja oldani azt a – sokszor talán túlságosan is könnyű – feladatot, hogy e nyomokhoz hozzáférjen. Ezek a változások egy új ismeretelméleti paradigmát hoztak létre, melyben úgy tűnik, kiüresednek és irrelevánssá válnak a korábbi alapvetések és módszerek. De vajon mit jelent ez a különféle tudományokra, tudományos módszertanokra nézve?

Dessewffyt sietnek leszögezni: a szociológia nem válik irrelevánssá! Fejtegetéseik nyomán megnyugodhatunk: e tudomány nem veszíti el létjogosultságát, a műtőasztalról nem a ravatalozóba kerül át, talán csak annyi történik, hogy a Big Data valamiféle szellemi botox gyanánt feltölti a XX. századi ideológiák által meggyötört vonásait. A szerzők azt vetítik előre, hogy ez a sokszínű hagyomány újragondolja, szellemi értelemben átrendezi önmagát. Ugyanakkor vitába szállnak „az elmélet végét” meghirdető Chris Andersonnal, aki szerint az adatok értékelése teoretikus előfeltevések, hipotézisek nélkül is eredményre vezet. Dessewffyt úgy vélik, a Big Data világában az elméletre új szerep vár! Az új szemléletmódra szükség van, ám ez mint eszköz, önmagában nem elégséges. A szociológusoknak továbbra is elemezniük kell a mintázatokat, kapcsolatokat, oksági viszonyokat a maguk analitikus eszközeivel. Ugyanakkor elengedhetetlen a párbeszéd az adatbányászat szakembereivel, az „algoritmistákkal” (Meyer-Schönberger és Cukier kifejezése), akik képesek az adatok gyűjtésére, tisztítására és strukturálására.

A kötet programadónak is tekinthető nyitótanulmánya olyan izgalmas (és néhol ijesztő) témaköröket is érint, mint például az, hogy a Big Data hogyan dekonstruálhatja holisztikus társadalmi fogalmainkat, és üríthet ki olyan címkéket, mint társadalom, fogyasztó, nő, választópolgár stb.

¹ Dessewffy Tibor: *Digitális szociológia*. Typotex Kiadó, Budapest, 2019.

Az ismeretelméleti okfejtés után kissé gyakorlatiasabb vizekre evez a tanulmánykötet. Ötletet ad például arra vonatkozóan, hogyan ápoljuk „digitális kertjeinket”, azaz felvázol egy olyan alternatív modellt, amellyel okosabb és hatékonyabb kommunikációt alakíthatunk ki az olyan gigaplatformokon is, mint a Facebook. Az egyik (szintén Láng Lászlóval közösen jegyzett) tanulmány annak ered a nyomába, hogy a különféle, vizsgált közösségek milyen megoszlásokat mutathatnak egy adott viszonyban, a következmények az okok mekkora hányadára vezethetők vissza, a kínálat bősége hogyan hat a keresletre. Levezetik, hogy különféle modellek mellett lehet érvelni, bizonyos helyzetekben azonban csak mérésel dönthető el, melyik helyzetben melyik igaz, és ezzel a Big Data-módszertan megkerülhetlenségét támasztják alá.

A *Teória és praxis az információs korban* című tanulmány (melynek Ságvári Bence a társszerzője) ugyancsak ide fut ki. Tisztáz és elemez néhány, az információs társadalomhoz fűződő fogalmat és megközelítésmódot, rámutatva ezek fragmentált és implicit voltára. Arra jut, hogy „*technológiailag tájékozott és inspirált társadalomtudományra van szükség, nem pedig nehezen áttekinthető, a közös nyelv és fogalomkészlet megteremtése szempontjából túl sok és – ma már beláthatjuk – meddő energiákat pazarló, univerzális ITE-kánont célul kitűző kutatásokra*” (ITE = információs társadalommal foglalkozó elméletek).

Az első fejezet utolsó tanulmánya pedig a Big Data következtében előálló új helyzet felsőoktatásra gyakorolt hatásait veszi számba. Az ugyancsak Láng László társszerzőségével született *Egyetem 2.0?* című írás kiválóan összefoglalja azokat a jelenségeket és dinamikus folyamatokat – mint például a memóriahasználat és a fókuszálás képességének megváltozása, a kognitív szétszakítottság, a tudás szétterülése, a tanár-tanuló kapcsolat átalakulása –, amelyek új oktatási módszertanokat sürgetnek, miközben megvilágítja az ezek mögött húzódó kulturális és szellemi átalakulásokat, némi eszmetörténeti kitekintést is adva.

Míg az első nagy fejezetben Dessewffy az elméletekkel ismertet meg bennünket, és feltérképezi a digitális szociológia kapcsolódási pontjait a korábbi társadalomtudományi kánonhoz, addig a kötet második része szeleteket tár elénk a (magyar) társadalom különböző szegmenseiből – a Big Data tükrében. A *Valóságdarabkák* című fejezetbe csoportosított tanulmányok azt hivatottak igazolni, hogy a posztdemografikus mérési technikák alkalmazhatók olyan kérdések esetén, amelyek

korábban az elemzések hatókörén kívül estek. E fejezet első két tanulmánya fontos adalékokkal szolgál a celebkultusz megértéséhez, miközben alátámasztja a közösségi média által generált adatok hasznosságát és használhatóságát. Dessewffy szerzőtársaival olyan kérdések nyomába eredt, melyeket a hagyományos módszertannal nem lehetett volna megválaszolni. Váry Dániellel közös munkájából kibontakozik előttünk a magyar celebszféra hálózata, a rajongótáborok preferenciái az egyes celebek vonatkozásában. Ezt követően olvashatunk még egy „onlife” botrányról (társszerzők: Gulyás Sára és Mezei Mikes), a kötet érinti a menekültválság közösségi médiában való lecsapódását (Nagy Zsófiával és Váry Dániellel), a Harry Potter-világ és a közéleti aktivitás, politikai értékválasztás relációit (Mezei Mikessel és Naszályi Natáliával) a nemzetirock-rajongók digitális lábnyomait (Mezei Mikessel és Solymos Andrással) és más, izgalmas témákat.

Kettős cél rajzolódik ki e mozaikkockákból: egyfelől adalékokkal szolgál a modern kultúrakutatáshoz, másfelől bizonyítja, vagy legalábbis megpróbálja bizonyítani a Big Data által kínált adathalmaz szociológiában való használhatóságát. Hogy ez a felsorakoztatott példákon keresztül sikerül-e, azt az olvasónak kell megítélnie. A szociológiai módszertani ismeretekkel nem rendelkező olvasóban bizonyára maradni fog néhány nyitott kérdés, például azt illetően, mennyire relevánsak az egyes szubkultúrák vagy rajongói táborok körülhatárolásai, mennyire vonhatók le messzemenő következtetések abból, ha valaki „lájkol” egy-egy oldalt vagy hirdetést, mennyiben teszi ezt valódi szimpátiából, vagy épp egy ismerős kérésének eleget téve (hiszen pl. a Facebook-on kérhetünk konkrét személyeket arra, hogy kedveljenek bizonyos oldalakat). Vagy mi a helyzet akkor, ha egy személy más és más imázst épít, ezáltal más preferenciákat mutat két, különböző közösségi oldalon, például azért, mert az egyikben a szülei, főnökei, szakmai közege előtt szerepel, a másikon pedig a baráti társaságával kommunikál? A szétaprózott információk biztosan a tisztánlátást szolgálják, és nem fednek el mélyebb folyamatokat? Ha az adatok nem önmagukért beszélnek, és továbbra is szükség van arra, hogy azokat a szociológusok értékeljék, akkor mitől lesz e módszer kevésbé szubjektív, mint a korábbiak? Valóban eltűnnek-e a címkék, vagy csak újakat alkotunk helyettük: pl. tudatos, kommersz, demokratikus, populista, menekültbarát, fogyasztói értékrenddel rendelkező, posztmateriális értékek követője, nemzetirock-rajongó, stb.? A digitalizált adatok valóban

„felszabadítják gondolkodásunkat a korábban kényszerűségből használt leegyszerűsítő, homogenizáló és holisztikus fogalmak használata alól”, vagy csak új fogalmak béklyójába verik?

Mielőtt mindezt számonkérnénk a szerzőkön, vegyük figyelembe, hogy a kötet rendezett tanulmányok csupán a kezdeti lépései egy új módszertan hazai próbára tételének, és a digitális szociológiának még sem külföldön, sem idehaza nincs igazán átfogó kritikája. Olvashatjuk is a kötetben: „Egyfelől a közösségimédia-adatok valóban kincsesbányát jelentenek a szociológusok számára – másfelől viszont e kincs kitermeléséhez még nincsenek meg a letisztult eszközeink, standard módszertanaink”. A szerzők tehát maguk is egy hosszú útkeresés első lépéseinek tekintik a munkájukat.

Noha a cím alapján talán erre számítanánk, a kötet nem definiálja pontosan a digitális szociológia fogalmát, nem veszi maradéktalanul számba az eszköztárát, nem tárja fel a buktatóit. De talán elhamarkodott is lenne egy ilyen kísérlet, hiszen még az sem látható előre, hogy a szociológia digitalizálásáról beszélhetünk, vagy a digitális szociológia mint részterület kialakulásáról, esetleg inkább egy új eszköz, egy új módszertan, egy új gyakorlat meghonosodásáról. Még arról is megoszlanak a vélemények, hogy a digitális forradalomnak még csak az

elején járunk-e, vagy immár a posztdigitális korban élünk, amelynek origójában már nem a technológia és az arra való rácsodálkozás áll, hanem az információ tartalmáról és fogyasztásáról döntő hétköznapi ember. (Vö.: Cramer, Florian: *What is 'Post-digital'?* A Peer-Reviewed Journal About Post-Digital Research 3/1, Aarhus, Digital Aesthetics Research Center, Transmediale, Berlin, 2014). Ahogy Dessewffy az előszóban fogalmaz: a digitális lábnyomokból építkező módszertan határait próbálja kitapogatni, problémáit igyekszik körül járni, a rejtvényfejtés örömetől motiválva. Mielőtt tehát a cím alapján hiányérzeteket fogalmaznánk meg, olvassuk hozzá az alcímet is: *Szociológiai képzelet a digitális korban*. Egy helyütt pedig ezt a megfogalmazást találjuk: nyitott végű történet szereplői és nézői vagyunk.

Bár az adatok kinyerésének módja és feldolgozása a szociológiában kevésbé jártas olvasó számára nem mindig követhető, a felmerülő problémakörök és a következtetésként megfogalmazott okfejtések érdekes és gondolatébresztő adalékokkal szolgálhatnak nem csupán a szociológusok, de a médiaelmélettel, pszichológiával, politológiával, ifjúságüggyel, neveléstudománnyal foglalkozó szakemberek, vagy akár a tudományos életben nem érdekelt, csupán a világ változásait értelmezni kívánó olvasók számára egyaránt.



A festő ablaka, 1996, olaj, vászon, 100x100cm (The Painter's Window)

VÁLTOZATOK EGY MŰFAJRA – OPERETT A VILÁG ZENÉS SZÍNPADAIN

[DOI 10.35402/kek.2021.1.11](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.11)

Anastasia Belina és Derek B. Scott (University of Leeds) zenetudósok szerkesztésében jelent meg idén az a hiánypótló kötet, melynek célja, hogy átfogó képet adjon az operettműfaj különböző nemzeti variánsainak történetéről, alakulásáról.¹ De kezdjük a legelején: a könyv három nagyobb témablokkra felosztott tizennyolc, zenei példákkal és fotóillusztrációkkal ellátott tanulmányt és egy interjút tartalmaz. Fontosnak tartom azt is kiemelni, hogy a szerkesztők és az írók nem választottak ki specifikusan egy műfajtörténeti korszakot, hanem a 19. század második felétől egészen napjainkig találkozunk esetpéldákkal. A zenés-táncos zsáner különböző irányzatainak vizsgálatához szükséges a politikai-történelmi kontextuson túl a műfaj szempontjából meghatározó zene- és színháztörténeti események rögzítése. Szerencsére ezt a szerkesztők sem hagyták figyelmen kívül és még a bevezetés előtt közel nyolc oldalon keresztül ismertették kronologikusan – 1855 és 1950 között – az operettművészet legfontosabb állomásait.

„Vidéki műfaj”, „könnyűműfaj”, „giccs”... és még egy tucatnyi hasonló címke tapadt az operett jelenségéhez az évtizedek során, ezt tudjuk jól. Ezek bemutatását sem mellőzi a szerkesztőpáros, továbbá említést tesznek a releváns, főként 20. századi operett-kutatásokról, német és angol nyelven publikált kiadványokról (1-11. old.). A továbbiakban a kötet felépítését követve fogok szólni valamennyi tanulmányról, melyek egytől egyik értékes és hasznos információkkal szolgálnak az operettreceptió történetéhez. Sőt több esetben fókuszba kerül a műfajdefiníció és műfaji elnevezések használata (*opera buffa*, *opéra comique*, *operett*, *musical comedy* stb.) is.

Az első fejezet, az *Early Centres of Operetta* (17-75. old.) öt tanulmányt foglal magába. Olvashattunk a francia operetről, a bécsi operettvariánsról, a londoni Gilbert és Sullivan produkciókról, a magyarországi operetről és népszínművekről, valamint a műfaj megjelenéséről a cseh színpadokon. Megannyi értekezéssel, színház-, zenetörténeti és kultúrtörténeti munkával találkoztam már a francia

operett kialakulásával, az Offenbach-operettek sajátosságaival kapcsolatban. John Kenrick *French Operetta: Offenbach and Company* (17-31. old.) című tanulmányában lényegében összefoglalja mindazt, amit a francia modern operett születéséről tudhatunk. Szemlélteti a műfaj kialakulásának feltevéleit és nem mellőzi a politikai-kulturális kontextus bemutatását sem. A városi tömegszórakoztatás egyik népszerű műfaja lesz az operett. Jacques Offenbachot pedig jogosan nevezzük „a zenés színház nagyapjának” (17. old.), a szerző a komponistáról rendkívül sok biográfiai adatot közöl. Ebből adódóan a referenciák között számos Offenbach életútját és munkásságát feldolgozó publikációval találkozunk, ugyanakkor hiányolom, hogy még az ajánlott szakirodalom között sem tűnnek fel Richard Traubner operettkutató könyvének azon fejezetei, melyek a párizsi operettmestereket és a Második Császárság operettjátzását foglalják össze,² habár más szövegek hivatkozásai között találkozhatunk ezzel a referenciával. Offenbach színházi vállalkozásával, kitartásával, zeneszerzői ambíciójával kezdődött e műfaj párizsi sikerútja. Mérföldkőnek számított az *Orphée aux enfers*³ című darab 1858-ban. Az Offenbach-operettek librettistái a gúny és a szatíra eszközével egyszersmind kritikát fogalmaztak meg III. Napóleonnal és a Második Császársággal szemben is, a népszerűség egyik oka bizonyára ez lehetett. A zeneszerző és kortársainak alkotásai pedig rövid időn belül eljutottak más európai nagyvárosok közönségéhez. J. Kenrich írása arányosan mutatja be az alakulás-történet főbb állomásait, miközben a legtöbbször Offenbach személyére koncentrál. Jó stílusú, precíz bemutatás.

Lisa Feurzeig, a Grand Valley State University professzora a bécsi aranykori operettek tulajdonságaira, meghatározó tartalmi elemeinek bemutatására vállalkozik, írásának címe *Viennese Golden-Age Operetta: Drinking, Dancing and Social Criticism in a Multi-Ethnic Empire* (32-46. old.). Mindehhez hozzátartozik az is, hogy röviden ismerteti az Osztrák-Magyar Monarchia sajátos politikai-gazdasági berendezkedését, szól a kialakult multikulturális

1 Belina Anastasia – Scott, Derek B. 2020 szerk. *The Cambridge Companion to Operetta*. Cambridge – New York, Cambridge University Press.

2 Traubner, Richard [1983] 2003 *Operetta. A Theatrical History*. New York, Routledge, 17-50, 51-69.

3 Orfeusz vagy Orfeusz az alvilágban.

közegről (32–33. old.). Ezután a zenés szórakoztatás egyik jelentős színházáról, a *Volkstheater*-ről tudhatunk meg több információt, majd megjegyzi, hogy a korszakban keletkezett legtöbb operett cselekménye hangsúlyozza a kulturális és etnikai különbségeket, valamint számos egzotikus elemmel is dolgoznak (37. old.) A továbbiakban két híres operettszerző, Franz von Suppé és ifj. Johann Strauss munkássága kerül a fókuszba.

Mi jellemezte a londoni Gilbert és Sullivan zenei produkciókat? Hogyan alakult ezek története, manapság mit tudunk elmondani ezekről a művekről, a Savoy Operákról? – mindezekre kereste a választ írásban Bruno Bower (47–60. old.). Említést tesz a vígopera („comic opera”) – operett („operetta”) terminusok használatáról a Gilbert és Sullivan munkák esetében. Az olvasónak segít eligazodni az a táblázat (50. old.), ami tizennégy olyan mű adatait tartalmazza, melyeknek szövegét Gilbert, zenéjét pedig Sullivan alkotta. Összegzőként kiemelném még azt, hogy érdekes kitekintésnek találtam a mai állapotokról, helyzetéről szóló alfejezetet.

Lynn M. Hooker a magyar operetről és népszínművekről publikált összegző írást (61–75. old.). A magyar népszínműhöz – a magyar drámairodalomban az 1840-es évektől egészen a századfordulóig élt színjátéktípus – tartozó szakirodalomból talán érdekesebb lett volna többet felhasználni, de még így is rendkívül figyelemre méltó, hogy a szerző mennyire igyekszik minél árnyaltabban bemutatni a témát. Felfejti a magyarországi operettjátszás kezdeteit, valamint ismerteti, hogy a darabokban miként, milyen sztereotípiák mentén ábrázolták Magyarországot, a magyarokat. A témahasználatot, egyes elemek beemelését a történetbe befolyásolta az, hogy a darab magyar közönségnek készült-e vagy sem. Befejezésképpen pedig röviden a magyarországi szocialista operettek (a 20. század második fele) korszakát foglalja össze.

A fejezet utolsó tanulmánya az 1862-ben megnyílt prágai Ideiglenes Cseh Színházat – ez a teátrum egészen a Nemzeti Színház megnyitásáig létezett – mutatja be, melyet Jan Smaczny jegyez (76–85. old.). Érdekes látni, hogy miként alakult a 19. század második felében Prágában az operettjátszás. A szerző külön táblázatban ismerteti a korabeli repertoárt (zeneszerző, cím, az előadások száma, évad), majd értelmezi az adatokat, s azt is, hogy a cseh nemzetiségű zeneszerzők miként tudtak alkalmazkodni az operett népszerűségéhez, elterjedéséhez.

A második fejezetben összesen hat tanulmány dolgozza fel a műfaj globális elterjedését (89–186.

old.). Stefan Frey igen részletesen számol be a bécsi ezüstkori operettek nemzetközi adaptációiról (89–102. old.). Két példán keresztül vezeti végig a gondolatmenetet, melyek a következők: a *The Merry Widow*⁴ és a *The Dollar Princess*. Az operett a zenés szórakoztató biznissz egyik legjövedelmezőbb műfajává tudott válni, mert könnyen transzformálható zenei és tartalmi elemekkel rendelkezett.

Csakúgy, mint a magyar esetpéldánál, Christopher Webber írásában (103–119. old.) is a középpontba kerül egy sajátos műfaj, még hozzá a spanyol zarzuela (zenés, népi spanyol színpadi mű). Terminológiai és műfajtörténeti felvezető után külön szól a másik sajátos műfajról, az „opereta-zarzuela” tulajdonságairól is.

Raymond Knapp azt járja körül, hogy milyen műfajok és produkciók voltak hatással a zenés játék (musical play) kialakulására (120–134. old.). Rögzíti a londoni Gilbert és Sullivan-művek stílusát (dinamika a komikus és a romantikus elemek között), majd az is, milyen apró változtatásokkal és szempontok figyelembevételével jutott el az amerikai zenés színház az operettől a „musical play”, a „musical comedy” elnevezésekig.

Az orosz operettjátszás szintén a francia és a bécsi művek adaptálásával kezdődött el a 19. században, Anastasia Belina pedig a kezdetektől egészen a 20. század végéig tekinti át ennek alakulását (135–148. old.). Már a cári Oroszországban népszerűnek számított, majd ezt követően 1917 és 1929 között számos európai operett csak átdolgozva – új karakterekkel, új cselekménnyel, új helyszínekkel stb. – került színpadra. Az ún. szovjet operetteknek⁵ pedig feladatuk is volt. E műveknek egyszerűen humorosnak, „könnyednek”, szórakoztatónak kellett lenniük. Ugyanakkor előtérbe kellett engednie a társadalmi mobilitást, így komoly kérdéseket tematizáltak (140. old.) Mérföldkőnek számított Moszkvai Operettszínház megalakulása, ahol egyébként a mai napig a repertoár részét képezi megannyi népszerű bécsi-magyar operett – például Ábrahám Pál és Kálmán Imre alkotásai – és musicalirodalom legújabb darabjai is.

Az operett és Dánia, Norvégia, Svédország és Finnország fővárosainak történetét jegyezte le Pentti

4 A víg özeveg.

5 Megjegyzem, hogy a szovjet típusú operettek, a szocialista realista operettjátszás a magyarországi operettnél is domináns, hiszen Magyarország szovjet tagállam volt. Erről a korszakról számos magyar nyelvű munka született, melyből néhányra hivatkozik Lynn M. Hooker, de a gondolatmenet így is kiválóan érthető.

Paavolainen (149-166. old.). Több okból is érdekes, hogy végül miért nem tudott meghonosodni ez a műfaj az említett országokban, a Paavolainen-írás pedig jól érzékelteti ennek a kultúrtörténeti hátterét.

Kevésbé volt eddig ismeretes számomra a görögországi operettjátszás, éppen ezért is azt gondolom, hogy hiánypótló Avra Xepapadakou munkája (167-186. old.). A szerző a 19. század közepétől egészen a jelenig tekinti át a műfaj és a rokonműfajok alakulását, melyhez hozzátartozik a görög állam társadalomtörténetének alapos bemutatása. Izgalmas a görög operettek karakterisztikáit feltáró rész (179-184. old.), s csakúgy, mint több nemzeti variáns esetében, egyes történetek szintén reflektáltak az aktuális politikai történésekre.

A harmadik egység az operett 20. századi történetéről tartalmaz válogatott írásokat (189-304. old.). Az operett gazdasági aspektusait Micaela K. Baranello összegezte (189-204. old.). Az „operettgyár” és egyéb, a tömegtermelésre utaló jelzőket kapott az évtizedek során többször az operett a kritikusaitól. Ebből a megközelítésből olvashatunk az ezüstkori bécsi operettjeiről. A librettisták és a zeneszerzők, valamint a librettókészítés és a zenealkotás módja, a zeneszerzők képzettsége kerül az előtérbe. A „sikeres” témák sablonná váltak, ilyen többek között az 1905-ben bemutatott *Die lustige Witwe*⁶ dramaturgiai felépítése. Jó ötletnek tartom, hogy külön fejezetet kapott a korabeli kritika stílusa, tartalma is (198-200. old.). A kutató 1900 és 1930 közötti újságkritikákat vizsgált. Ezek alapján összegzi, hogy a legtöbb kritika a következő forma alapján készült: a legtöbb újságíró elsőként először arról írt, hogy szerint az előadás megfelelt-e az alapvető céloknak (pl. a közönség szórakoztatása), majd a cselekmény felépítésére és a zeneszerzői munkára tértek ki (199. old.).

A következő tanulmány a berlini operettekről szól, melyet Tobias Becker jegyez (205-219. old.). Figyelemfelkeltő az indító gondolata, miszerint Párizsnak ott volt Offenbach, Bécsnek Strauss és Lehár, Londonnak Gilbert és Sullivan, de vajon Berlin esetében kit mondhatnánk... Szintén konkrét darabokat hoz példaként, miközben pontos képet kapunk a berlini zenés színház hagyományairól és 20. századi történetéről.

Valeria De Lucca az itáliai operettek világába vezeti be az olvasót (220-231. old.). Mindenekelőtt a 19. századi operettreceptióról, majd a műfaji határok átlépéséről olvasunk. Itáliában is a francia

operettek fordításával, színpadi adaptációjával kezdődött el az operettjátszás, majd megkezdődött az olasz operettek korszaka is. Bár azt fontos megjegyezni, hogy Itáliában a legtöbb 1910 és 1930 között játszott operett nem teljesen volt „olasz” (229). Túlnyomó részben a szerző olasz nyelvű szakirodalmat használ és ajánl, azonban dicséretre méltó az alapos műfajtörténeti áttekintés.

A varsói operettjátszás fejezeteiből Anastasia Belina szemezget (232-245. old.). Mint írja, az operett nemcsak népszerű volt, de jövedelmező is, az operettdívat pedig nem csupán a közönség, de a kritikusok is szerették, elismerték. A fókuszba a meghatározó lengyel operettdívat és a lengyel színházi struktúra kerülnek. Egy-egy képet láthatunk egy színházról és annak jegyáiról (234., 236.), valamint Lucyna Messal színésznőről és partneréről (242.).

Az első fejezetben már olvashattunk a Gilbert és Sullivan produkciókról, azonban Derek B. Scott a brit operett ezt követő történetét dolgozta fel (246-260. old.). Zenei részletet hoz *Die lustige Witwe* és *The Maid of the Mountains* című darabokból, de számos dalszövegből is mutat részleteket.

A náci rezsim „újragondolta” az operett műfaját és megalkotta az ideológiailag megfelelő „új német operettet”. Az 1933 és 1945 közötti időszakot Matthias Kauffmann elemezte (261-271. old.). Számos konkrét művel példálózik, többek között a *Monika* (1937) és a *Die ungarische Hochzeit* (1939) operettekkel, amelyek alkalmasak voltak a „nem-német operettek” helyettesítésére is, például a *Monika* könnyen helyettesíteni tudta a *Black Forest Girl*, a *The Hungarian Wedding* pedig a *Gräfin Mariza*⁷ című darabot (265.). Talán az egyik legizgalmasabb témakör az, hogy a politikai propaganda milyen változásokat eszközölt a műfajban, s az új operettek milyen dramaturgiával rendelkeztek.

Az operett nemcsak a színpadon volt rendkívül sikeres és népszerű, hanem a filmvásznon is. Derek B. Scott rövid összefoglalást írt a filmoperettekről (272-285. old.). Mindenekelőtt tisztázza az operettfilm („operetta film”) terminusát, hogy jelen esetben milyen művekre használja: 1. olyan adaptációk, melyeknek alapja színpadi mű, 2. olyan művek, melyek kifejezetten a film médiumára íródtak (272.). Főként leíró jellegű tanulmány, mely izgalmas összefüggésekre világít rá a filmművészet és az operett kapcsolatát illetően.

Az utolsó szöveg egy interjú: Barrie Kosky ausztrál rendező Ulrich Lenz kérdéseire

6 *A víg özvegy.*

7 *Marica grófnő.*

válaszol (286-294. old.). A téma nem más, mint a zenés színház és a rendező személyes emlékei az operettművészetről, első találkozása ezzel a műfajjal (Magyarországról Ausztráliába emigrált nagymamája ismertette meg az operettekkel). Arra is reflektál, hogy miért nem olyan népszerű ez a zsáner, mint régebben, szerinte az operettművészetre is ráférne az újítás. Ha figyelemmel kísérjük a hazai operettjátást, itthon is láthattunk számos példát a hagyományos operettjátás vagy éppen a tradicionális operettdramaturgia megtörésére,⁸ ugyanakkor ezek a kísérletek – egyelőre – csak kis csekély számban fordulnak elő.

Rendkívül jó ötletnek tartom, hogy mindegyik tanulmányhoz tartozik egy *Recommended Reading* címmel ellátott lista, azaz további olvasmányokat ajánl az adott írás szerzője. Ez mindenképpen könnyebbség annak az olvasónak vagy kutatónak, aki egy-egy résztémában kíván jobban elmélyülni. Ugyanakkor itt muszáj említést tennem a szerkesztés során alkalmazott hivatkozási formáról. Habár a végjegyzet (*Notes*) használata egy egységes oldalképet ad a kötetnek, azonban a kutatónak nem feltétlenül praktikus, ha a pontos bibliográfiai adatért az olvasás közben – akár tizenötször vagy hússzor – a szöveg végére kell lapoznia. Mivel a könyv célcsoportja elsősorban a kutatók és az egyetemi hallgatók, ezért célszerűbb lett volna, ha a készítők például a szövegközi hivatkozást preferálják.

A könyv egyik erényeként jegyzem fel azt, hogy a tanulmányok stílusa olvasmányos, ugyanakkor olykor túl egyszerűen, leíróan mutat be egy-egy terület, melyet érdemes lett volna bővebben, több forrás felhasználása kifejtteni – e hiátust talán egy újabb kötet tudná betölteni. Több olyan variáns is fókuszba kerül, melyekről eddig kevés szakirodalom állt a rendelkezésünkre angol nyelven. Ahogy azt már fentebb említettem, a szerkesztők felhívják a figyelmet arra, hogy az operett megítélése sosem volt egységes. Ugyanakkor úgy vélem, hogy a különböző nemzeti variánsok kialakulásának és sajátosságainak kutatása, azok eredményei – és így voltaképpen ez a kötet is – éppen arra bizonyíték, hogy az operettek rendkívül értékes forrásanyagként szolgálhatnak több diszciplína képviselői számára is.

8 Erről lásd például a *Csárdaskirálynő másképp* című rövid kritikámat a Magyar Teátrum honlapján: <https://magyarteatrum.hu/lengyel-emese-csardaskiralyno-maskepp/>

A. Gergely András

MŰTERMEKTŐL KÉP-ESSZÉKIG Újabb kötetek S. Nagy Katalintól

[DOI 10.35402/kek.2021.1.12](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.12)

A *Műtermek*-kötet egyik, vagy inkább vállalhatóan megnevezhető lényege, meghatározó vonása, hogy nem alkuszik. Elbeszél, rávezet, karonfogva elvisz valahová egy festékes-pacás-oldószerbűzös műterembe, ahol addig járkal, addig kérdez, figyel, elemez, amíg meg nem jelenik a művészettörténész és esztéta számára legfontosabb tünemény, mégpedig a kép és művész kapcsolatának intimitása, titka, kérdés-válasz játéka, s emögött már szinte tapinthatóvá tehető az anyag, a kompozíció, a faktúra súgása, az idők változó témái és az alkotói habitus örök-ké kitettsége, változandósága. De mindezek előtt és helyett: az Alkotókat műtermükben faggató művészettudató vallomása arról, amiről szólnia hivatott. Ám éppen ez az, amihez egyfelől a kompozicionális elemek társulnak és milyenségük magyarázata kap intim hátteret, no meg „a kép antropológiája” (hogy ily Belting-es legyek), a megjelenítés még rejtkező árnyalatai is beszédesebb lesznek az értelmező olvasó (és emlékező!) szavai nyomán. Az emlékezés itt kulcsfogalom. Mert S. Nagy emlékezik, művekre, helyzetekre, műtermekre, alkotói folyamatokra, tónusokra, ezekből ezrekre és tízezrekre: „...amikor a műtermekről írok, a saját emberi, művészeti élményeimről írok: amilyennek akkor láttam a festőt, szobrászt, ahogyan megmaradt emlékezetemben ő és a környezete. Legnehezebb felidézni a művek hatását, mert természetesen ezekről az évtizedek során változott a véleményem, ámbar nem annyira, mint ami indokolt is lehetne az idő távlatából. Mások máshogyan emlékeznek – nyilvánvaló. Ezek az írások nem műelemzések, nem a művészi pálya bemutatásai. Személyesek és mégis adalékul szolgálhatnak az érdeklődőknek...” (22-23. old.).

S az emlékezéshez vendégül, kísérőül hívott olvasó itt egyenesen abba az intimitásba csöppen, ahol a kreativitás dolgozik főállásban. S. Nagy kutatóként már a hatvanas évek végétől járja a műtermeket, száz számra interjúzik az alkotókkal, évtizedekig dolgozza föl az összegyűlt anyagot, monográfiákat komponál a törmelékekből is, de sok-sok tíz- meg százórányi jelenléttel hitelesíti a tapasztalatot. Átéli, szinte belakja a műtermeket, beszélget, hallgat vagy szemlélődik, de tanúja a formálódás folyamatainak

is sok tucat alkotó műhelyében. A látványban, az átalakulásban, az alapozástól a kiállításig folyamatban is részes. A festékezelés mozdulatai, az alkotó tempója, álma vagy sejtése, haragja vagy óhaja, az anyag engedelmessé tétele, a frazírozás hangulati elemei, a belső harmóniák *zenéje* az, amit fölfedez magának. S. Nagy rajongó figyelme körébe tartozó kifejezési eszköz a zeneiség, melynek ismeretanyaga mintegy plasztikussá is válik a képekről beszélve és a műtermekben széttekintve. „Az 1969 januárjában Gedő Ilkánál látottak maradtak az alapélmények (az imprinting, a kötődés). Egyben annak az átélése, hogy a látvány közvetítette élmény erősebb, meghatározóbb számomra, mint a költészet és a zene...” /.../ „Kinyílt a világ, ráéreztem: ez az én közegem. Az ötven-hatvan éves (nekem akkor öreg), évtizedekig hallgatásra ítélt, akkoriban újra kiállítani kezdő művészeknek imponált a határozott érdeklődésem, odafigyelésem – az a képességem, hogy nagyon koncentráltan közelítettem a művekhez, érzékenyen érzékelttem a látottakat. Lassan, hosszan, elmélyülten néztem és láttam a lényegüket. Addig csak a versek (8–9 éves koromtól) és a klasszikus zene (12 éves koromtól) érintett meg bensőségesen, rejtélyesen – meg persze a fák, vizek, dimbes-dombos tájak...” (7. old.).

S ez a személyes, mondhatnám történeti intimitással megközelített alkotói lét az, ami itt most soron van a nyolc esszében. „Lehetne az a cím: *Az életem helyszínei*. Írtam már az Arnolfini Szalon esszéportálon városokról, tájakról, munkahelyekről, kiállításokról, képekről. Ebben a sorozatban a műtermek következnek. Remélem, meggyőzően és hitelesen tudom bemutatni a számomra fontos, szemléletemet, értékrendemet meghatározó művészek környezetét” – írja *Egy főállású műterem-látogató visszaemlékezései* című előhangban.¹

De a bonyolult, nagy odafigyelést elváró kompozíció felől szívesen kalandozik az egyes „képhangok” felé, a jelek és közlésmódok harmóniái, a „csuklógyakorlatok” és finom billentéstechnikák irányába.

¹ <http://szalon.arnolfini.hu/snk-egy-foallasu-muterem-latogato-visszaemlekezesei/>

Rövid mondatokban, elbeszélő hangnemben, leíró (és ugyanakkor mégis vállalhatóan személyes) tónusban avat be, szinte Mester módjára vezeti kezünket az értelmezés felszínén, hogy utána mögé-világítson, s rámutasson a fő hatás, a meghatározó elem, a hangsúlyok, kiemelések, cirkalmak és meggyőző állítások szintjének fontosságára, majd magyarázatára is. Sőt: mindezt a megismerendő művész és mű feltáró leírásával kiegészített megismerési folyamat-egész, a kutató technikái, a megértés esélyei felől hitelesíti, még inkább könnyítve a befogadói oldal pszichológiai hajlandóságának aktiválódását. Azt is megértjük ennél fogva, miért nemcsak a mű, hanem a műhely, a keletkezés bölcsője, a világok születésének forrása vagy kelyhe az, aminek leírására vállalkozik, hanem amihez a habitus, a körülmények, a perszonális történelem, a kapcsolatok, a megértéstörténet szinte egész folyamata ott kell álljon a műtörténész előtt, amikor megnevezi alkotóját. „Sokat gondolkodtam azon, írjak-e előjáróban a műteremről mint munkahelyről. Nálunk nem túl szerencsés a műterem-helyzet – immár 120–130 éve. Már az 1880-as (!) években is panaszkodtak képzőművészeink, mennyire nincsenek munkára alkalmas műtermek a fővárosban, és mennyire nincs pénzük, hogy építkeshessenek. Ellentétben a külföldön élő művészekkel. Ez a hagyomány máig folytatódott. Végül is nem bonyolódta bele ebbe a nehéz kérdéskörbe. Remélem, a következő írásokból kiderül, kinek mi volt és milyen a műterme” (9. old.)

Ily módon a *Műtermek. 8 esszé* kötet² már indításával is szűkíti, a sok évtizednyi tudástapasztalat csupán csekélyke töredékét jeleníti meg. Ebből is azt, ami a négy évtizeddel korábbi élményekből személyes-fontossá vált, és főleg az 1969 és 1975 közötti műteremben töltött időket idézi meg: „Ezekhez kapcsolódtak az akkoriban általam rendezett kiállítások, valamint képzőművészeti írásaim és művészetszociológiai kutatásaim is. Nem győzöm hangsúlyozni, hogy visszaemlékezéseim nem tudományos igényűek, hanem nagyon is személyesek. Hiszen azt, akivé lettem, alapvetően meghatározták az Ország Lilinél, Illés Árpádnál, Anna Margitnál, Bálint Endrénél, Korniss Dezsőnél, Gedő Ilkánál, Vajda Júliánál és Schaár Erzsébetnél töltött órák, éveken át folytatott beszélgetések, mindaz, amit tőlük tanulhattam a képzőművészetről” (84. old.).

Az „akivé lettem” pedig nem kevés, s főleg nem eredménytelen, a pálya óriási és korszakos, mások

által meg nem csinált munkákkal, öklömnyi vastag monográfiákkal több nyelven is kiadott kötetekkel „kikönyvezett”. Az ehhez vezető út pedig nem a talányos rejtélyek világa, hanem a kutató sajátja. Amikor, ahogyan s amiért a művek felé közelít, az alkotókat faggatja, az életműveket átfogni igyekszik, az maga is tele van az ismerkedés nyűgjeivel, derűjével, építő folyamatával. „Tanulatlan, műveletlen voltam, tehát ez a valami velem született adottság lehetett. Anyám nagyon szépen kézimunkázott, kötött, selyembobelin képeket készített, nővérem egész életében fákat, erdőket rajzolt, talán volt a családban kötődés a képi nyelvhez. Szívesen és türelmesen magyaráztak azok, akiket a műtermükben 1968-tól újra és újra megkerestem, elsősorban az úgynevezett európai iskolások. Németh Lajos tanítványává fogadott, Körner Éva tanított, és Dávid Katalin is támogatta próbálkozásaimat. A képlátást, képlátattatást Ország Lilitől, Anna Margittól, Bálint Endrétől, Korniss Dezsőtől, Vajda Júliától, Gedő Ilkától és Tóth Tibortól tanultam. A szobrászathoz nem igazán volt affinitásom, de két szobrást nagyon kedveltem (azt hiszem, ők is engem), és sokat tanultam tőlük: Schaár Erzsébet és Pauer Gyula. Ennél jobb képzésben nem is részesülhettem volna” (7. old.)..., „mellettük álltam, és meglepett az az intenzitás, ahogy belevonzanak egy belőlük kisugárzó kapilláriarendszerbe (hogy ez hogyan történt meg, valójában erről szól a műterem-látogatásokról íródott, íródo esszészorozat)...” (60. old.).

Ez a személyesben a közös, műben a szuverén, megértésben és megnevezésben az intim, ugyanakkor valamiképpen mégis közössé tehető... – ez vezeti a megismerés útján is. Személyesség, kapcsolatok, ajánlások, egymásra érzések, bizalom, elkötelezett érdeklődés és közvetlenség-vágy, ami a művészeket is áthatja (legalább is többségüket, ha nem is mindenki engedi közelebb lépni, de S. Nagynak is megvan a maga érzékenysége, nem is akar mindenkihez egyformán kötődni vagy ugyanúgy megnyílni...), s végül ez az, ami a művészettörténész, a művészetszociológus, az intézményvezető és -alapító életút mellett az egyetemi tanításban bontakozik ki, közös publikációktól sem tartózkodva, hatások és benyomások sokaságát hagyva átadható örökségként. A kis kötet (roppant finom, érzékeny papírmunka, választékos tipográfiával és papírminőséggel!) több pontján feltűnik a sor: „Volt tanítványaimnak”, egykori miskolci, budapesti és nagykanizsai „hallgatóimnak”, stb. Hagyaték ez, élő és változó örökség, melyre S. Nagy nemcsak kötetekben, előszavakban,

2 Paperback 34. Arnolfini Archívum, 2016., 84 oldal

de kiállításmegnyitókön, tárlatszervezésben, kurátorként évtizedek óta, sőt az Arnolfini Portálon a legszorgalmasabb képszoftalkatatóként és szövegkomponálóként mindennaposan jelen van.

„Természetesen nem múltak el nyomtalanul a műtermekben töltött idők során szerzett tudások, az ott kialakult képérzékenység. Amikor hat évvel ezelőtt a tanszékvezetés, intézetigazgatás, tudományos pálya lezárult, főként képelemző esszéket kezdtem írni (eddig három kötetben és online az Arnolfini Archívum gondozásában). És közben egyszer csak azt vettem észre, hogy előbb műtermekről készült fotókat, majd műtermekről festett képeket kezdek gyűjteni a számítógépemben. Előbb a fő kedvencekről: Klee, Rembrandt, az öreg Monet, Rothko, Bacon, Chagall, Giacometti, Miró, Ország Lili, Anna Margit, Vajda Lajos, majd egyre több mindenki, németalföldiektől a kortársakig (köztük afrikaiak és kínaiak is). Aztán körülbelül két éve egyszer csak rájöttem, hogy meg szeretném írni az emlékeimet, élményeimet a kezdetekről (1968–1975): Ország Lili, Anna Margit, Bálint Endre, Schaár Erzsébet és mások műtermeiről. És talán – de ez még nem biztos – a legutóbbi években tett kevés, ritka, de intenzív műhelylátogatásokról (Mózes Katalin, T. Horváth Éva, Kovács Borbála, Alföldi László, Gábor József, Zsbori Ervin)...”

S ami talán a személyes választás mellett, azzal együtt vagy abban is helyet kapva a kötet hangsúlyos része: ellépés, eltávolodás a műtörténet leíró-megjelenítő optikájától, s váltás egy nagylátószögű, de közelnézetre is alkalmas lencsére, mely nem pusztán fénykép készítésére, a pillanat rögzítésére alkalmas (persze arra is), de a közvetlenség személyes hitelével a műtermekben „bekopogtatás” közvetlenségével, őszinteségével, naivitásával, s magával a megismerkedési folyamattal is hitelesíti a magánérdekűnek látszó közhasznút. Példaképpen az első portréban, Anna Margit különös világáról: „Milyen is volt az akkor 55 éves festő? Alacsony, kicsit testes, rövidre vágott haj, frufu, élénk-nyitott-szomorú tekintet, kihúzott szemöldök, erőteljes orr, ironia a szájszögletben, kis fülbevaló, erőteljes áll és kéz, zárt nyakú felsőrész. Határozott, barátságos, távolságtartó, hiú, rátartó, feszült, különös, nem mindennapi, eleven. Ország Lili szerint Anna Margit 'a neked való festő'”. Vagy a Látogatások festők özvegyeinél fejezetben: „De az igazi döbbenet Czimra Gyula ember nélküli szobabelsői, konyhái keltették bennem. Nyugalom, derű, biztonság és varázslatosság áradt

a csaknem üres terekből, az alig néhány tárgyból. Békés üresség, csend, ami mégis telítve van elmúlt és leendő hangokkal. Ilyen nincs is, gondoltam. A környezetünk nem ilyen, az emberek se, de mégis: a vágy a tisztaságra, az egyszerű létezésre, a mindennapi boldogság kereteire. Árkádiára, paradicsomi ártatlanságra – ami nincs. (De van, lehetséges: paraszt nagyapám kétosztatú, egyszerű házában a fehér búboskemence, a dikó, amelyen aludtam, s amelyet nappalra betoltak a nehéz dunyhákkal teli ágy alá; a domborított lovakkal díszített falóra – ma a konyhában –, és a lóistállóban a szalmával tömött ácsolt fafekhely. Czimrának való környezet.) Tudom, hogy sokan hidegnek vélik Czimra tereit, színeit, sokakat nem érint meg, zavart kelt bennük az üresség, az egyszerűség, a szinte semmire redukált látvány. Ami nálam van a vendégeket fogadó szobám falán, néhány festő barátomban is idegenkedést vált ki (nekik legszívesebben azt mondanám, gyere, fogd meg a kezem, lépünk be együtt a képbe, ne szorongj, veled megyek, nem hagylak magadra). Gyerekkorom óta tágas terekbe, nagyvárosokba vágytam, messzeségekbe. Czimra képei látán döbbenem rá, milyen tágas lehet a szűk tér is, milyen távlatok nyílhatnak az egymásba kapcsolódó terek által, milyen mélységek és messzeségek. Mi mindent mondhat el az emberről a közvetlen környezete, a tér, amelyet berendez magának. Akkor kezdtem felfedezni, hogy vannak festők, akik egész életükben önarcképeket festenek, bármi legyen is képeik tárgya, motívumaik...” (42. old.).

A képek kínálta belső világok és a műtermek belső vála közötti „résekben” szinte mindig ott van a személyes motiváltság egy sajátos vonása is, olykor csak mint kompozicionális elem: egy Ország Lili vagy Anna Margit vonal, színválasztás, jel, kifejező momentum mögött a rá- és belátó fontossága annak, hogy a modern magyar festészet legkiválóbbjai között mennyien képviseltetik magukat a zsidó kultúrából. Ez nem válogatás szempontja – de sokszor az egymásra találásé igen, vagy a közvetlen készíttetések közötti nyomatékos elem. „Még meg kell említenem, hogy a kilencvenes évek végén megkeresett Bolmányi Ferenc (1904–1990) özvegye, és meghívott a Bartók Béla úti nagyméretű, tágas, világos műterembe, amelyben 1965 óta laktak férjével (a házat Lechner Ödön tervezte, és ez meghatározta miliójét). Bolmányi Csontváry egykori műtermének közelében alakíthatta ki a sajátját. Az özvegy felkért, hogy írjak könyvet a férjéről. (Ez meg is történt: megjelent 2000-ben az

Enciklopédia Kiadó gondozásában. Elsőnek az ragadott meg, hogy az ötvenes években, amikor még a jó festők, egykori posztimpresszionisták, modernnek nagy része is beállt a sorba, és szocreál képeket festett, kiszolgálva a hatalmat, Bolmányi Ferenc öreg rabbikat festett, és zsinagóga belsőket rajzolt.) Ez azonban már másféle műterem-látogatás volt, mint 1969-ben a festőözvegyeknél – hiszen a második alkalomtól kezdve a munkára, a leendő könyvre koncentráltam. 55 éves voltam, nem pedig 25. Akkor és ott gondoltam át, milyen hamar és szerencsésen találtam meg 24–26 éves koromban azt a közeget, amellyel azonosulni tudtam (Anna Margit-, Ország Lili- és Chagall-könyv), és nem térítettek el az új műtermek, más szemléletmódok, másféle festők, emberek. Természetesen, másféle festők is közel kerültek hozzám (Czimra Gyula, Bene Géza), és másokról is írtam könyvet (Berczeller Rudolf Rezső, Bolmányi Ferenc, Deim Pál, Farkas István, Gábor Marianne, Paul Hargittai, Németh Géza, Péter Vladimir, T. Horváth Éva). Akik mellett következetesen kitartottam, azok a művészek, akikbe 24–25 évesen 'beleszerettem' – máig, és még a legutóbbi évtized, évek választásai is hozzájuk illeszkednek szemléletükben, formanyelvükben (például Mózes Katalin, Alföldi László, Kovács Borbála). Hűséges maradtam ifjúkorom ideáihoz, ideáljaihoz”.

Az ifjúkor, s maga a fiatal művészettörténeti érdeklődése is szoros kapoccsá lesz nemegyszer, de más motívumok is. „Először 1969 januárjában voltam Gedő Ilka műtermében. Egy 1944 októberében, a gettóban készült önarckép rajzot tett az *Emlékkönyvbe* (én akkor születtem a nagykanizsai gyűjtőben, ahonnan 84 éves nagymamát, nagynénéimet, nagybátyámat, férjeiket, feleségüket és 28 unokatestvéreimet szállították Auschwitzba, egyenesen a gázkamrába). Azt írta alá: 'Katalinnak első, felejthetetlen látogatása emlékére szeretettel, Gedő Ilka'. Férje pedig ezt: 'Katalinnak, szeretettel (és meglepődve vakmerő korszerűtlenségén, amely remélem korszakalkotó) Bíró Endre'. A korszerűtlenségek közé tartozik a pszichológiai vonzatú interjúzás (Rorschach-tesztel): „Aztán az 1973-ban, a Miskolci Galériában rendezett Ámos Imre–Anna Margit-kiállításához válogattunk gondosan műveket. Közben hosszú életútinterjút és egy több száz választ tartalmazó Rorschach-tesztet is készítettem vele (Mérei Ferenc tanár úr segített a jelölésekben). Közel kerültünk egymáshoz. Amennyire csak lehetett. Amennyire ő engedte. Ennek bizonyítéka volt, hogy minden régi, háború előtt készült rajzát,

akvarelljét és festményét előbányásztam” – írja Anna Margit kapcsán. De a zsidóság és a továbbhurcolt pszichés súlyok jelenléte többek esetében visszatér (Gedő Ilka, Ország Lili, Vajda Lajos, Ámos Imre, Farkas István, Schaár Erzsébet, stb.), másokkal meg a paraszti környezet és értékeinek (ló, mázas tál, kancsók, dikó, búboskemence, stb.) tartós becsé hozza közelbe a kutatói vonzalmakat, megint más-kor „a nyugalom üres terei” – mint Czimra Gyula esetében, a „tanítói hajlandóság” – mint Illés Árpád, Korniss Dezső, Ország Lili esetében, vagy a súlyos örökséget méltón viselő jellem – mint Vajda Júlia, Kassák Lajosné és mások műhelyében.

Jó is lenne, kimásolni, s egyben átadni mind-azt, amit S. Nagy ebben a műterem-kötetben összefoglal. A létmódok, élethelyzetek, kicsiny festő-műhelyek, szorongatott létformák, pénztelenség és sokszor-sokszor a méltó elfogadás, karrier és megélhetési könnyebbség legkisebb esélye nélküli vegetálás ül a kötet mélyén, melyhez olyan szerzői alázat, valódi megismerési éhség, érzékeny és emlékező hajlandóság, apró rítusoknak méltó becsét megadó finomság járul, melyre olykor még maga S. Nagy is rácsodálkozik. Amire nem, az a közös szegénység, a kivételes intellektuális nyitottság, az idejekorán-európaiság, a meghatározó életeszme kiszolgáltatott követése, s maga az örökség, mely a festőműhelyek hagyományában szinte benne lakik, mint a tubusok, ecsetek, csöbrök, vásznak, anyagok, színek és rejtélyek gazdag köre. Jó lenne festőnként végigkövetni, amiket S. Nagy megjelenít – de ezek olykor egymásba kalandoznak, egyetlen közös korszakot vagy kört, hagyományt vagy habitust is hordoznak..., megtűzdelve a személyesség jeleivel mint érdeklődésváltás, szociológiai kutatási út és karrier, kiállításrendezések és könyvek sora, kísérletezések az összhangokkal, kontrasztokkal, modellekkel és mintázatokkal... Meg hát a mindenkori Emberrel, aki sokszor úgy is főszereplő, hogy nincs is jelen a színen.

A kötetet is hangulatilag zárja, az impressziók és műhelylátogatások sorát is berekeszti, ezért talán méltó zárásként még fölidézem, amit S. Nagy ír könyve 88. oldalán: „A Rottenbiller utcai zsúfolt, sötét lakásban mintha fénycsóvát tartott volna fölém Vajda Júlia, örökégit, örökké világosítót. Mintha mi hárman együtt, Ő meg én (27 évesen), meg a jelenlétnek érzett Vajda együtt beléptünk volna a képek kínálta utakra, ösvényekre, mint ama mesebeli kínai festő. Az a labirintus többé nem eresztett”.

S ennek immár az is hagyománya, kelléke, tárgy-
jegy tudott lenni, hogy S. Nagy Katalin megír-
ta, s most megosztotta velünk is. Immáron kötete is
a műtermek része lehet. Hála érte.

Létképekről még csak eztán

S. Nagy Katalin a fenti Műtermek-esszéket ép-
pen öt esztendeje írta. S ha mint művészeti író, mű-
vészettörténész, képtelmező és képgyűjtő alább
hagyná minden tevékenységét, képeket akkor is vá-
logatna, megnevezne, fölfedezne naponta. S ezt te-
szí azóta is, mikor még az aktuális bevezetőjében ezt
írta: „Írtam már az Arnolfini Szalon esszéportálon
városokról, tájakról, munkahelyekről, kiállítások-
ról, képekről. Ebben a sorozatban a műtermek kö-
vetkeznek. Remélem, meggyőzően és hitelesen tu-
dom bemutatni a számomra fontos, szemléletemet,
értékrendemet meghatározó művészek környeze-
tét”. Nos igen, a remény bejött, de meg is maradt.
Úgyannyira, hogy a tavaly megjelent *Képekről... 21
esszé* kötet láthatóan a folytatás, a kiteljesítés, a ke-
retbe tömörített mutatkozás része lehet.³

A mutatkozás persze többretegű, a méltán sze-
mélyestől a Rembrandt vagy Paul Klee „belülről
látásig”, s vissza a munkáig, a „kemény, hosszú,
fegyelmezett küzdelem. Harc az idővel. Önmagam-
mal” készítéséig, vagy a társult örömgig is. „Amikor
esszét írok, menekülök az idő elől. Megállítom a
múló időt. Megragadom az elszálló pillanatot. Csak
a fehér papír van és a fekete toll, sorjáznak a sorok
(mint vetéskor gyerekkoromban nagyapám lovai
után), és egyszer csak már nincs is idő. Semmi nincs,
csak a mondatokká formálódó szavak és a fest-
ményről készült színes nyomatok. Érzem a csendet.
Az íróasztalom előtti, körüli tágas tér, a két ablakon
és az erkélyajtón beáramló fény segít belépni a ki-
választott elemzendő műbe. Bal kezemnél persze a
15–20 oldal jegyzet, sűrűn teleírva apró betűmmel
(olykor 2–3 hét, 2–3 hónap, 2–3 év olvasmányából
és a fejemből a megőrizni vágyott gondolatok, idé-
zetek, ötletek). Átélem, hogy vagyok, hogy létezem.
/.../ Az esszéírás: öröm. Volt egyszer már: 1987 és
1989 között. Aztán 2009 (tanszékvezetés, intézet,
egyetemi és közéleti funkciók megszűnése) után
nekikezdttem a képelemző-esszéknak, a *Micsoda
útjaim...*-nak és hasonlóknak. A közben eltelt két
évtizedben rengeteget és kitartóan gondolkodtam

azon, hogyan lehet kialakítani azt a meghittséget a
művel, ami ahhoz kell, hogy kendőzetlenül feltárul-
jon előttem a befejezett alkotás és az alkotási folya-
mat legkisebb mozzanata is, s megláthassam, hogy
a teremtmény gondolat megnyilvánulásai, az ecsetvoná-
sok múltékony pillanatai miként válnak véglegessé.
Az örökkévalóság részévé. Akartam hinni, hogy
megtanulom a párbeszéd lehetőségét” – írja a be-
vezető „magyarázkodásban”, mely hát ha munka is,
annak örömdóhája inkább (3. old.).

A „munka”, ez esetben huszonegy esszé, vala-
hol a képzet, képzelet és valóság köztes terében,
mondhatnánk Univerzumában tett séta. Érzékeny,
rákérdező, felfedező és felelős barangolás olyan tá-
jakon, melyeken részben senki sem járt, de szinte
minden érdemleges művész mégis, s melyek itt él-
nek velünk, köröttünk, az időben és térben, a rej-
telmekben és méltó névtelenségben. Nevet a szerző
ad, olykor az alkotó, máskor inkább a megismerő, a
saját világot is ekképpen tárgyiasító. „Amikor esszét
írok, örülök, hogy nincs múlt, se jelen, eloszlanak
a homályok, eltávolodnak a szorongások, a feszült-
ségek, tehetetlenségeim. Tulajdonképp én sem va-
gyok, csak a lényem intellektuális része: a tudásom,
a műveltségem, a kérdéseim és válaszaim – mindaz,
ami a legjobb bennem. S tán valamennyi mara-
dandó is belőle” (uo.). A maradandósághoz pedig
olyan tudás- és érzelmi szférák szolgálnak megértést
igénylően, mint a tematikusan válogatott írások öt
fejezete, az „Istenek és emberek”, a „Menny és po-
kol”, a „Test és lélek”, a „Föld és ég”, a „Képzelet és
valóság” építménye. Ez a kontrasztba, ellenpozíció-
ba állítás rendszerint példák során át látható, más-
kor a legkifejezőbb duáliák rangjára emelt szemé-
lyes rangadás jele. Olyan személyességbe illesztés,
melynek a bevezetőben jelzett alkotói csönd, meg-
értő méltóság, belátó kalandozás nem véletlenszerű
tartozéka, hanem lényegi eleme. Ekként pedig nem
másra hívja föl a figyelmet, mint arra, miképpen
nem ismerjük, mennyire látható s mégis értelmetle-
nül tárgyiasult egy-egy festmény, melynek létezésé-
ről vagy fogalmunk sem volt, vagy megértésünk és
műveltségi alázatunk hiányzott hozzá, hogy értel-
mezési terét érzékelni próbáljuk. Miró kapcsán írja,
de szélesebb értelemben is figyelempróbáló igényt
fogalmaz meg vele: „a szimbólumalkotás az embe-
ri lét, az emberi kultúra, gondolkodás jellemzője”
(167. old.). S ha csupán a térről lenne szó... De itt
az istenektől a poklon át a lélekig és a képzeletig va-
lójában minden egyesülhet, föltolulhat, megteste-
sedhet akár egyetlen műben is (főképp ha az éppen

3 Létra Kiadó, Kaleidoscope Könyvek 4., Budapest, 2020., 171 oldal

a teremtés aktusával függ össze): „Míró újratemette a világot. A természeti, biológiai, geometrikus formákat, tárgyakat, élőket és életteleneket, ismerős és ismeretlen lényeket. A mozgásokkal teli textúrán, képfelületen tekergő, szuggesztív, kanyargó, csavarodó mozdulatai, könnyedén felvitt ecset- és ceruzavonalai elevenen őrzik a teremtés aktusának dinamikáját. A létezés, a mikro- és makrokozmosz, a teljesség. A csakis a műalkotásokban megteremthető teljesség” (168. old.).

Ezek a futamok, melyekből S. Nagy bőségesen improvizált a *Műtermek* kötetben, (s tegyük hozzá: a nyomtatott Műtermek képek nélküli szöveganyag, de az elektronikusan elérhető már telített az elképesztő igényességű reprodukciókkal!), a *Képekről* oldalain pazarnál pazarabb időutazásokba, teremtett világokba, személyességekbe és alkotás-struktúrákba kalauzol. Nemcsak „olvashatóvá” teszi a képeket, szerzőket, egész életműveket is olykor, de a tudományos esszé speciális műfajával ajándékoz meg, melyben a hivatkozások, a fontos szakirodalom, a még lehetséges további tudás is része az elemző értelmezésnek. Nem egy utalással él S. Nagy, amikor egyetemi óráira, diákjaival közös élményképletre, jeles értelmezők soraira-műveire utalva voltaképpen nem csupán „leírja”, hanem egyszersmind megjeleníti is a belátások univerzumát. Az „én így láttam”, „ezt láttam benne” személyessége mellé odaemeli a további felfogásmódok, klasszifikációk, felmutatások és megnevezések lehetőségeit. Köztük a részvalóságokét, a kreált-szimbolizált-strukturált valóságokét, az értelmező képzelet valóságosan valótlant teremtményeit is megalkotja. Kicsiny „hízelgő” gesztussal olykor azt is mondhatnám: miként az alkotó a művét, S. Nagy a műértést teremti meg. S a hitelesség okán nem „A jelentést”, hanem a minden jelentések számunkra-valóságának esélyét. Roppant szép példa, hogy a fennebb is utalt Labirintussal összefüggésben, s még el sem hagyva Rogier van der Weyden késő gótikán túllépő, „kora reneszánszon, Németalföldön, itáliai hatásokon, a keresztény tan-teleken is” átívelő ismertetését, máris megidézi Ország Lili utolsó periódusában festett 48 képből álló *Labirintus*-sorozatát, melyben a *Románkori Krisztust* a személyesség ölelésével teszi közössé: „A Giotto padovai freskóján látható Jézus (*Judás csókja*, 1304–1306) mellett a chartres-i Krisztus számomra a legszebb, legvonzóbb Isten-fia arc: egy megértő, harmonikus, jó, segítő, karizmatikus ember arca. A késő román kori és a kora gótikus istenszemlélet megtestesítője. Hasonló látható Arles-ban a nyugati

kapun, Saint-Denis-ben a bencés apátságban és a Notre-Dame székesegyházon. Ország Lili leginkább a chartres-ival rokon, még pontosabban a chartres-iből és az arles-iből alakította a sajátját”. Ez az „átvezető” megidézés nemcsak arra alkalmas, hogy a meghatározó impressziót megossza velünk, de a megjelenítés képi és történeti méltóságába terjeng át. „A barna különböző árnyalataival festett, kváderkövekből álló falon (a jeruzsálemi Siratófal? megmaradt középkori templomrom? archaikus korabeli várfal?) lenyomatokat látunk. A fal elzár, körülzár, megvéd, határol, távol tart. Falakkal vették körül a középkori városokat. Falakat emelünk magunk és mások közé – átvitt értelemben. A *Románkori Krisztus*ban a fal szakrális jelekkel, utalásokkal teli. Talán egy templom maradványa.

Héber, latin, ószláv betűtöredékek: elpusztult kultúrák emlékei. Jobbra fent az oldal szélén továbbfolytatható áramkör utal a XX. századi civilizációra. /.../ Középen a jobb karját felemelő Krisztus ujjával az ég felé mutat, mosolyog, arca derűs; ő már nem a bizánci fenyegető, trónjával mennyei hatalmat képviselő, ítélkező Isten, hanem *A hegyi beszéd* szelíd, szeretetet, toleranciát, elfogadást hirdető mestere, aki megbékélést kínál az embereknek. A XII–XIII. században egyre több hasonló Krisztus-ábrázolás születik, Ország Lili is onnan idéz” (36. old.).

A könyv lapoztán persze nemcsak nagy nevek és még nagyobb művek sorjáznak előttünk (Jan Vermeer van Delft, Rogier van der Weyden, Ország Lili, Hieronymus Bosch, Jan van Eyck, Domenico Ghirlandaio, Rembrandt, Otto Dix, Chagall, Id. Pieter Bruegel, Caspar David Friedrich, Claude Monet, Farkas István, Max Ernst, Paul Klee, Joan Miró), de a látható lehetőség is a korok, alkotók, habitusok, üzenetek, képzetek, mítoszok, jelképtárak, értelmezések és befogadások sokaságára, továbbá mindezek egyénítésének merészsége is meggyőzővé válik. A műtörténész vállalása, mely társulni törekszik az elmondható világok szavakba foglalásának kalandját és valaminő esélyét még fenntartani képes saját világainkhoz, s a megértés reményét képviselő szakember alázata a teremtett világok teremtoinek műve előtt. Sugárzó könyv ez. Követi az *Emlékkavicsok* méltóságát, átfogja a *Művészettörténet*-ek belátó rangját, s közös jelentésébe emeli a mindenkori látnivalók lehetséges örökségét...

EMLEKEZÉS A PATAKI DIÁKRA, BARTÓK PÉTERRE¹

Dr. Kiss Virág Eszter

[DOI 10.35402/kek.2021.1.13](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.13)

Bartók Béla, a Zeneművészeti Főiskola tanára 1937. május 26-i keltezéssel levelet írt Budapestről, a Csalán út 29. szám alól (mai Bartók Emlékház) a sárospataki Angol Gimnázium Internátusa Igazgatóságának, melyben az angol ágazatról érdeklődik kisebbik fia, Péter számára. Levelét a Református Kollégium Tudományos Gyűjteményeiben őrzik. (Lgy.1120.)

„Bartók Béla sohasem járt Patakon. De barátai, ismerősei (...) révén sok információt kapott a pataki diákeletről, a kollégium szelleméről, nevelési rendjéről, zenei törekvéseiről. Ennek köszönhető, hogy Amerikába való távozása előtt fiát, Pétert, a sárospataki kollégium gondjaira bízta” (Barsi Ernő – Szabó Ernő: *A pataki kollégium zenei krónikája*. Zeneműkiadó Budapest, 1984., 147. old.).

Az Angol Internátust Gróf Klebelsberg Kuno vallás- és közoktatásügyi miniszter (1922–1931) alapította. Az Iskolakertben álló, grandiózus épületet a Református Kollégium (1531) fennállásának 400. évfordulójára rendezett ünnepségsorozaton, 1931 őszén adták át. Klebelsberg ünnepi beszédének lényegét idézem: „Mi a tartalma a sárospataki gondolatnak? Erős, meg nem alkuvó nemzeti érzésnek európai tudással való párosítása” (Maller Sándor, Klebelsberg Kuno és a Sárospataki Református Főiskola: Az angol nyelv tanításának kezdetei Patakon. Sárospatak, 1998). A „Bodrog-parti Athén”-t ez idő tájt kezdték a „magyar Cambridge”-ként is emlegetni, hiszen az országban elsőként itt lehetett angol nyelvű diplomát szerezni. Az Angol Internátusban a gazdasági és szellemi elit taníttatta leszármazottait.

Sárospatak a XVI. századtól kezdődően az ország jelentős iskolavárosa. A Kollégium diákjainak XVIII. századi melodáriumai, 1782-től a kórus szervezett működése, a XVIII. század végétől dokumentált népdalgyűjtések a tanúi annak, hogy a „pataki szellem” a zenei életet is áthatotta.

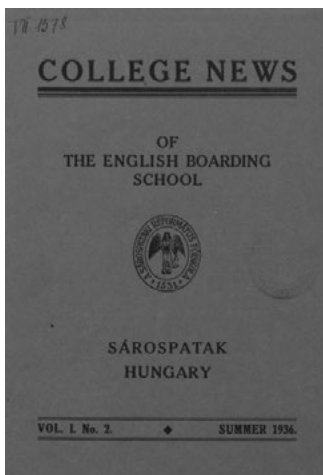
¹ A cikk napvilágot látott a Parlando 2021/2. számában is. http://www.parlando.hu/2021/2021-2/Kiss_Virag_Eszter.pdf. Általában párhuzamos másodközlésre ritkán vállalkozunk, de köszönjük szerzőnk szíves felajánlását, hogy folyóiratunk művészeti számához írását rendelkezésünkre bocsátotta!

A leendő diák, Bartók Péter 1924-ben született Budapesten, édesapja második házasságából. Tizenhat éves korától, 1940. szeptemberétől volt az Angol Internátus diákja. Ekkor Dr. Szabó Ernő (1904–1982) volt az intézmény ének-zene tanára, aki működése idején felvirágoztatta Patak zenei életét. „A zenei nevelést a valódi magyar népdal, az általa inspirált új magyar műzene s az európai műzene értékeinek alapjára kell helyezni” – vallotta. (Barsi–Szabó Ernő, uo. 137. old.)



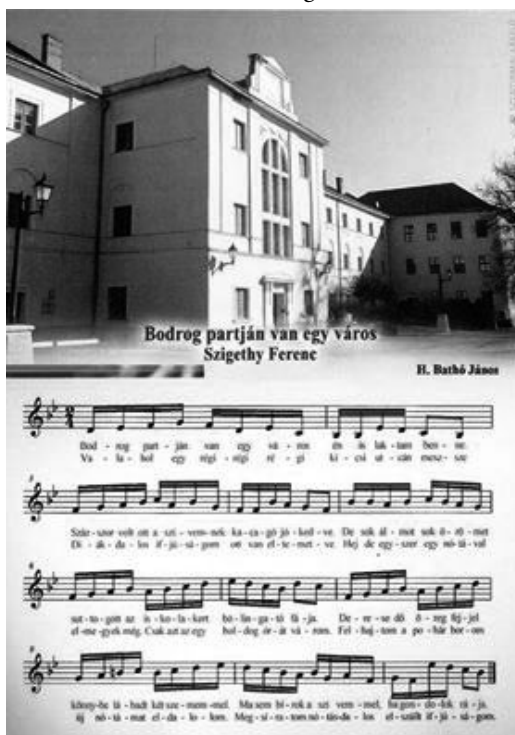
*Bartók Béla szobra
Sárospatakon a Szent Erzsébet
utcán áll.
Kárpáti Éva alkotása
(1997)
[https://www.kozterkep.
hu/4768/bartok-
bela#vetito=19012](https://www.kozterkep.hu/4768/bartok-bela#vetito=19012)*

Bartók Péter nem vett Patakon hangszeres órákat. Zenei nevelését elemista korától tizenöt éves koráig maga az édesapja végezte, aki hatkötetes Mikrokozmosz sorozatának második kötetét neki ajánlotta. Dr. Szabó Ernő így írt tanítványáról: „Bartók Péter szerény, kedves diák volt, tanárai és diáktársai egyaránt szerették. Kapcsolatok szövődtek közte és az új magyar zene fiatal pataki hívei között” (uo., 147. old.). Így Vitányi Ivánnal is, aki egykori iskolatársként emlékezik *A küszöbember* című művében (Noran Libro Kiadó, 2014. Eszméledésem-1.) Dr. Szabó Ernőre és Bartók Péterre: „Patakon Szabó Ernő zenetanárhoz, a nagyhírű hegedűoktatóhoz kerültem [...] Ernő bácsi tanította az iskolában is a zenetörténetet. Ez is pataki specifikum, úgy tudom, sehol máshol nem volt, hogy középiskola tanulóit igazi zenetörténeti kurzusban részesítsenek. Ötödikben aztán szó került Bartókról és Kodályról. Ernő bácsi lelkes hívők volt. Elmagyarázta munkásságukat, a népdalgyűjtés megindítását, Bartók magyarságát és egyben modernségét. Illusztrációként lemezeket tett fel”.



Találkozás Bartók Péterrel

„Az iskolakertben egy Bartók-kottával a hónom alatt mentem hazafelé, egy diák megállított, és rám mordult, hogy miért játszok ilyen hazafiatlan zeneszerzőt. Én kiabálva feleltem, és Bartókot a legnagyobb magyarnak neveztem. A fiú elmosolyodott, és megölelt: „A fia vagyok, Bartók Péter”. Aztán leültünk az egyik kerti padra, és hosszan elbeszélgettünk. Nem lettünk közeli barátok, de ha találkoztunk, mindig volt egymásnak mondanivalónk. Nem sok másikat találtam azonban iskolatársaim közül, akivel Bartókról beszélgethettem” (uo.).



Bartók Péter szülei, Bartók Béla és Pásztor Edith 1940 októberében utaztak Amerikába. A viszontlátás ideje bizonytalan volt. Péter csak bő egy évvel később 1941. december 22-én hagyhatta el Magyarországot tíz nappal azután, hogy Magyarország hadat üzent az Amerikai Egyesült Államoknak és mindössze néhány nappal hadkötelezettségének kezdete előtt.

Az Internátusról, a búcsú pillanatairól és az édesapjával való első találkozásról Amerikában így vall: „...Számomra Sárospatak volt a harmadik gimnázium ahová jártam és ahol, úgy emlékszem, jól éreztem magam; csak sajnos rövid ideig, hiszen nem jutottam el az érettségihez.(...) Felejthetetlen emlékem, amikor 1941 decemberében el kellett hagynom Magyarországot, és legalább a fél osztály eljött a kis pataki állomásra búcsúztatni. ...” (Bartók Péter 2006. március 24-ei levele Lőrincz Szabolcshoz. Forrás: Bolvári-Takács Gábor, Megújult a Bartók Emlékház; *Zempléni Múzsá*, VI. évfolyam 3. szám)

Bartók Péter így ír tehát a négyhónapnyi (!) utazást követő viszontlátásról (1942. április 20.): „... Vonattal egyenesen New York-ba utaztam, és egy segítőkész hordár föltett a Bronxba, szüleim lakhelyére tartó metrószerelvényre. Amikor a szerelvény megállt a Columbia Egyetem megállónál, elszorult a szívem, hiszen itt dolgozott apám; nem is sejtettem, hogy ő ugyanabban a pillanatban ugyanannak a szerelvénynek egy másik kocsijába száll be. Így történt, hogy amikor a 231. utcánál taxit kerestem, taxi helyett egy fehér hajú bácsit találtam, akinek ismerős akatáskája volt, és aki hátulról épp úgy nézett ki, mint apám. Milyen kicsi a világ”.

Bartók Béla a következőképpen mesélt erről: „A Columbiáról hazafelé metróra szálltam, s utána elkezdtem gyalogolni a 231. utcán, amikor hirtelen

Élet az Angol Internátusban (korabeli fényképek)



Sárospataki Ref. Főiskola.
Gimnáziumi Angol-Internátus.
(Előcsarnok. Falán a főiskola gyaparból öntött címere, a balta ivóvíz-
szobájának emléke.)



Sárospataki Ref. Főiskola – Angol-Internátus.
(Tanuló-szoba.)



Forrás: Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményei



Bartók Béla és Bartók Péter

<https://cultura.hu/aktualis/elhunyt-bartok-bela-kisebbik-fia/>

egy amerikai kinézetű fiatalember toppant elé, és azt mondta: Apu!” (Bartók Péter: *My Father*, 87. és 85. old., Ford. Péteri Judit, EMB, Bp. 2004.)

Bartók Péter édesapja 1945. szeptember 26-án hunyt el, édesanyja 1946-ban költözött haza, ő maga az Egyesült Államokban maradt és haláláig Floridában élt. Magyarságát mindvégig megőrizte.

Zenei munkássága

Édesanyja halálát követően (1982) hosszadalmas hagyatékátvételi eljárás után 1985-től Bartók Péter életét – a Bartók Records alapítója és tulajdonosaként – a Bartók művek revideált, illetve faksimile kiadására és hangfelvételek megjelentetésére áldozta. Munkáját a hagyatékkal kapcsolatos több évtizedes pereskedés árnyékolta be. Célja – amit már nem tudott befejezni – a teljes bartóki életmű feldolgozása volt édesapja szerzői szándékának tiszteletben tartásával. A tulajdonában lévő kéziratokról saját költségen készíttetett másolatokat a Magyar Tudományos Akadémián helyezte letétbe, mindenkori hozzáférést biztosítva ezáltal a kutatók számára.

Apám című könyvével is emléket állít Bartók Bélának. A könyv által Bartók Péter gyermek- és

ifjúkorába is bepillantást nyerünk a családi élet mindennapjainak tükrében.

Bartók Béla amerikai hagyatékából floridai otthonában magángyűjteményt tartott fenn. Bátyjával, ifjabb Bartók Bélával 1988-ban saját költségre hozatták haza édesapjuk hamvait és helyezték örök nyugalomba a Farkasréti temetőben.

Sipos József rendező *Bartók* címmel 2017-ben készített megrázó dokumentumfilmjében is megemlékezik Bartók Péter az édesapjáról.

Utóhang

Bartók Péter földi élete 2020. december 7-én véget ért. Halálhíréről a magyar zenei- és hírmédia rövid közleményeiből értesültem. Összefoglalómat azzal a céllal írtam, hogy felhívjam a figyelmet a Bartók család sárospataki kapcsolódására, illetve írásban is kifejezzem azon szándékomat, hogy Bartók Péter tiszteletére egykori iskolájában emléktábla állítását és hangverseny rendezését kezdeményezzem Sárospatakon a 2021-es év őszére.

Számomra Bartók Péter felbecsülhetetlen zenetörténeti érték létrehozója édesapja hagyatékának gondozása, *Apám* című könyvének megírása, az elkészült dokumentumfilm és riportok által.



<https://cultura.hu/aktualis/elhunyt-bartok-bela-kisebbik-fia/>

Áldozatkész munkája révén – talán önmaga számára észrevétlenül – alkotó ember.

Zárásként álljon itt az Ő nyilatkozata, melyben hitvallását fogalmazta meg édesapja születésének 125., halálának 60. évfordulója kapcsán: „*Soha nem vágytam a nyilvánosságra, az ünneplés pedig nem nekem, hanem apámnak szól. Én a magam módján mindig édesapámmal vagyok, minden napomat meghatározza az iránta érzett kötelességtudat. Mintha itt lenne a közelemben, és segíteni próbálna a munkámban, a Bartók művek javított kiadásainak előkészítésében, a kétértelműségek megoldásában. Ha egyszer majd úgy adódik, hogy találkozunk, remélem, meg tudom indokolni, mit miért tettem, és bízom benne, hogy az esetek többségében nem helyteleníti döntéseimet*” (2005).²

Isten nyugosztalja Bartók Pétert!

Köszönetet mondok Dr. Vozdvizenszkij Vagyim Olegovics, a Sárospataki Református Gimnázium angol-orosz-francia szakos tanárának (1987–2014) és Dr. Kovács Áron, a Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményei munkatársának a cikk megírásában nyújtott segítségükért.

Dr. Kiss Virág Eszter
zongoraművész, egykori pataki diák
2020. december

² Forrás: fidelio.hu/klasszikus/bartok-ecsettel-122209.html



Kis Pompei, 2005, olaj, farostlemez, 40x30cm (Little Pompei)

KULTURTÖRTÉNETI KURIÓZUM: A TIT STÚDIÓ „ARANYKORA”

[DOI 10.35402/kek.2021.1.14](https://doi.org/10.35402/kek.2021.1.14)

„A Tudomány és a Civil szféra közötti páratlanul gazdag és sokoldalú kapcsolat-együttes ezerszínű ismeretterjesztő tevékenységben teljesedett ki.”

/ Z. Karvalics László /

Több évtized az ismeretterjesztés szolgálatában

Fejezetek a TIT Természettudományi Stúdió tevékenységéből

(A tervezett kiadvány tartalmi összefoglalója)

A *kiadvány célja* egy olvasmányos, illusztrált intézménytörténet, ami méltó ahhoz a munkához, melyet megörökít és hagyományoz az utókornak. Valamint méltó ahhoz a szép és igazán népművelő – mai szóhasználatnál közművelő – tevékenységhez, mely több évtizeden át folyt a TIT Természettudományi Stúdióban lelkes és hozzáértő vezetéssel és szakember gárdával.

A kiadvány bevezető fejezete foglalkozik a Stúdiónak 1969-től helyet adó, eredetileg 1936-ban zsinagógaként épült és működött Bauhaus stílusú épület történetével is.

Következőkben a megteremtés előzményeiről és körülményeiről lehet olvasni: Dr. Öveges József (1895–1979.) kezdeményezésére és tevékeny részvételével hozta létre a TIT Országos Szervezete ezt az intézményt, melynek fő célkitűzéseit Öveges professzor így fogalmazta meg:

„Legfőbb célunk a természettudományos ismeretek – főként a fizika – népszerűsítése nem csak a tanuló ifjúság, hanem a felnőtt korosztály körében is.”

E célok megvalósításához látványos kísérletek végzésére alkalmas kémiai laboratóriumot, fizikai jelenség-bemutatót, nagy és kisebb előadótermeket, szakköri- és klubhelyiségeket, kiállításra alkalmas tereket és felületeket alakítottak ki az épületben.

Az úgynevezett „aranykort” 1971-től számítjuk, amikor dr. Juhász Árpád geológust nevezték ki igazgatóvá, aki egészen 1987-ig vezette az intézményt, mely időszak alatt országos hírnévre, keresettségre tett szert a Stúdió. Ez az időszak egybeesett az iskolán kívüli felnőttoktatás, -nevelés intenzív időszakával is.

A nyolcvanas évekre már több mint tíz természettudományos szakkör és klub működött itt, legkedveltebbek voltak: a gombász, ásványbarát, díszmadár, kertbarát és akvarista. De alakult hajómodellező és macskakedvelő klub, majd később belépett a számítástechnikai kör is.

1979-ben Bakos Attila főmunkatárs a Stúdió által megjelentetett kiadványban így értékeli a szakköri munkát:

„Célunk az Élet és Tudomány, a Természet Világa, a Búvár, a Föld és Ég tudományos alapossággal megírt cikkeinek kiegészítése aktuális hírekkel, érdekességekkel a szakkörök tagjai számára, ezzel is elősegítve a kis közösségek szakmai tájékozottságát.”

E témában jelent meg Juhász Nagy Ágnes (igazgatóhelyettes, majd 1987-től igazgató) tudományos igénnyel megírt tanulmánya „A szakkörök szerepe a közművelődésben” címmel.

Nagysikerű kiállításokat is láthatott az érdeklődő és igen nagyszámú közönség, többek között Csapody Vera orchidea rajzaiból vagy Muray Róbert vadászati témájú festményeiből.

Juhász Árpád igazgató így nyilatkozott erről az időszakról a Budapesti Népművelő című szaklapnak: „A hobby jellegű kapcsolat erősebb indíték volt, mint az általános művelődési igény. Ezért vált fontossá a látványosság megteremtésével még vonzóbbá tenni a természettudományos ismeretterjesztést.”

Szintén tőle hallhattuk – a közelmúltban vele folytatott beszélgetés keretében – az alábbi „aranykori” kis történeteket (interjú-részlet):

„Létrejött a felnőtt sci-fi klub Marx György professzor kezdeményezésére, melynek ő lett az elnöke, helyettese pedig Hernádi Gyula, író. Rövidesen 900 tagot számlált, akiknek olyan élményben lehetett részük, mint a moziforgalmazásra nem került tudományos-fantasztikus filmek megtekintése. Itt vetítették először a *Nyolcadik utas, a halál* című filmet is.

Másik igen nevezetes esemény volt, amikor meghívták Thor Heyerdalt és a nagy érdeklődés

olyan hosszú sort eredményezett, melynek vége a Bocskai út következő sarkáig húzódott.”

Az iskolák, művelődési házak és egyéb közösségi terek tevékenységéhez jelentős segítséget adott az a sok módszertani anyag és színes, hangosított diasor, melyet készített és megjelentetett a Stúdió. Így vált Országos Módszertani Központtá.

xxx

A kiadványban a fent említetteken kívül több érdekes és tartalmas interjú olvasható. A Juhász Árpáddal folytatott beszélgetés mellett (aki 16 évig vezette az intézményt) dr. Kubassek Jánossal, az érdi Földrajzi Múzeum igazgatójával, a Stúdió gyakori „törzsvendégével” és a közelmúlt és jelenlegi igazgatójával, dr. Koncz Gáborral is.

A tervezett kiadvány fő célkitűzései:

KULTURTÖRTÉNETI KURIÓZUM – Fejezetek a TIT Természettudományi Stúdió életéből

Fenti címmel és „Több évtized az ismeretterjesztés szolgálatában” alcímmel a Budapest, XI. kerületi Bocskai úton lévő Stúdió létrejöttének indítékait, megalapítását és tevékenységét kívánja bemutatni, dokumentálni a kiadvány.

Az épület történetét 1936-tól, a TIT Stúdió működését 1969-től, különös tekintettel az úgynevezett „aranykorra”, az 1971-től a 90-es évekig terjedő időszakra. Öveges professzor szerepét az alapításban és Juhász Árpád geológus-igazgató szerepét a természettudományos ismeretterjesztés különböző tevékenységi formáinak, módszereinek kialakításában és igen magas színvonalú működtetésében.

Bemutatja azokat a klubokat, köröket, szakköröket, laborokat, kiállítási és egyéb tevékenységet, melyek igazán országos hírűvé tették az intézményt, mely sokat tett ezekben az évtizedekben az iskolán kívüli felnőttnevelés, az ifjak és felnőttek értékes szabadidős elfoglaltsága érdekében.

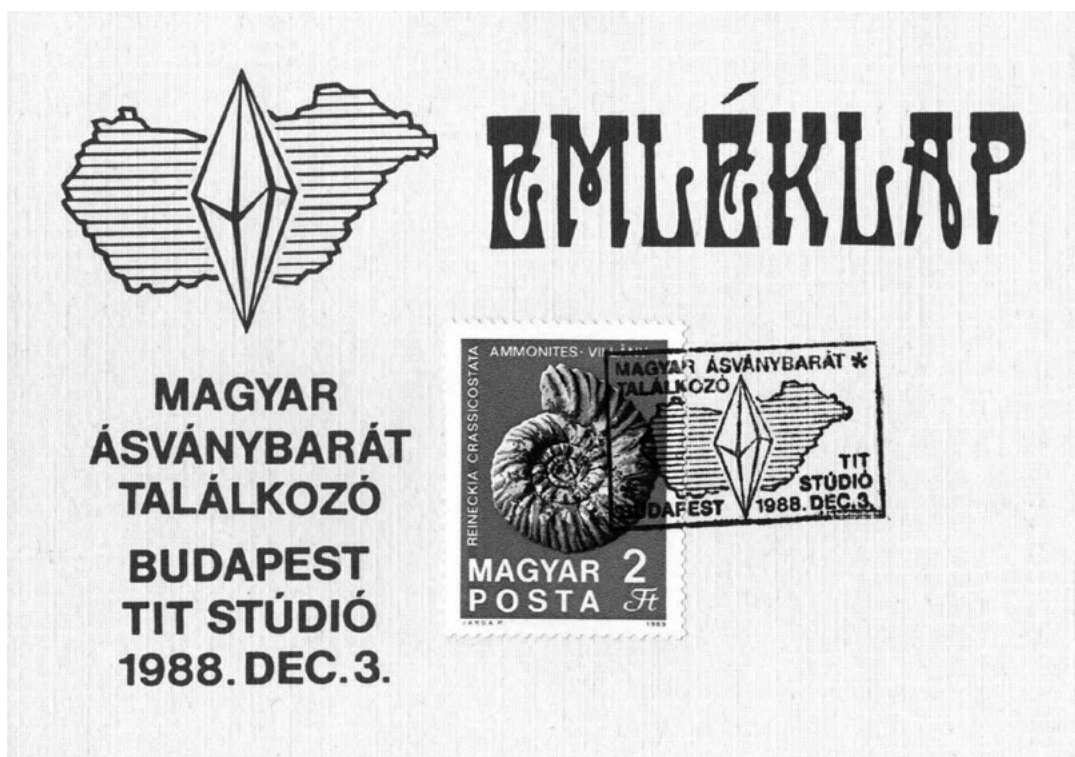
Olvasmányosan, képekkel, fotókkal illusztrálva dokumentál egy olyan időszakot, mely a közművelődésben mintaserű volt.



Az előtéri mozaik Kántor Lajos (1922-2013.) Munkácsy-díjas képzőművész munkája.



2. fotó: labormunka



3. fotó: ásványbörze meghívó



Kék függöny, 1998, olaj, vászon, (Blue curtain)

SZERZŐINK

A.Gergely András (Budapest, 1952) társadalomkutató, az ELTE TáTK, a PTE és (olykor) az SZTE oktatója, folyóiratunk főszerkesztő-helyettese.

Ábrahám Nóra (Kiskunhalas, 1981) a Szegedi Tudományegyetem BTK Néprajz MA Táncantropológus szakán végzett. Jelenleg a Debreceni Egyetem Történelmi és Néprajzi Doktori Iskolájának Néprajz programjában résztvevő doktorandája.

Buk Kriszta (Balatonederics, 1975) kulturális antropológus, az ELTE Szociológia- Interdiszciplináris Társadalomkutatások Program PhD-hallgatója.

Cs. Szabó Mária (nyugdíjas „klasszikus” népművelő), 1971-ben Szombathelyen végezte a népművelő-könyvtáros szakot, majd az ELTE Bölcsészkarán a közművelődés, végül a 90-es években ugyanott a felsőfokú kulturális menedzser szakon diplomázott. Hosszú évekig vezette a Fővárosi Felnőttnevelési Stúdiót, e témában gyakran publikált. Majd az V. kerületi Művelődésügyi osztályon, ezt követően a TIT Stúdióban igazgatóhelyettesként dolgozott. 1998–2010-ig, nyugdíjazásáig a Csokonai-díjas Berczik Sára Budai Táncklub vezetője volt.

Bessenyei György- és Bánffy Miklós-díjas népművelő.

Csillag Pál (Budapest, 1971) balettművész, klasszikus balett pedagógus, koreográfus, fotóművész. Operaházi és rövid külföldi pályája után 1996-ban tért vissza alma materébe az akkori Magyar Táncművészeti Főiskolára, ahol azóta is oktat. Jelenleg is a Magyar Táncművészeti Egyetem mesteroktatója, valamint vendégoktató számos külföldi egyetemen.

Dr. Kiss Virág Eszter, zongoraművész, egykori pataki diák.

Kovács Márk Jenő (Székesfehérvár, 1994) táncművész, tanulmányait a Magyar Táncművészeti Egyetem (MTE) néptánc specializációján végezte 2017-ben. Jelenleg az MTE klasszikus balett mesterszakának végzős hallgatója, valamint a Duna Művészegyüttes táncművésze.

Kovács Tamás (Budapest, 1984) trombitaművész, kulturális manager, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem multidiszciplináris doktori iskolájának végzős PhD hallgatója. Kutatási témája az egyes krízis stratégiák és pályamódosítási trendek vizsgálata a művészeti végzettséggel rendelkezők körében.

Krajcsovics Éva (Budapest, 1947) Munkácsy-díjas festőművész.

Kucsera Bence (Budapest, 1990) doktorandusz, Budapesti Corvinus Egyetem.

Lengyel Emese (Kisvárd, 1996) a Debreceni Egyetem végzős néprajz MA, valamint a METU design- és művészetmenedzsment MA szakos hallgatója. Elsősorban 19–20. századi magyar operettek dramaturgiai vizsgálatával, vígoperákkal, valamint művészetmenedzsmenttel foglalkozik. Tanulmányai során eddig négyszer részesült az Új Nemzeti Kiválóság Program (ÚNKP) ösztöndíjában. 2020 novemberében a Nemzeti Kulturális Alap (NKA) alkotói támogatását nyerte el a Szirmai Albert munkásságának bemutatására irányuló kézirat elkészítéséhez.

Máthé Andrea esztéta, eddig megjelent kötetei: *Útvesztőben*, esszék, tanulmányok, 2006, Vigilia, Budapest; *A könyv csábítása*, tanulmányok, esszék, kritikák, 2009, l'Harmattan, Budapest; *Szabályokon innen és túl*, művészeti, művészetelméleti esszék, tanulmányok, 2017, l'Harmattan, Budapest.

Mike Károly (Mosonmagyaróvár, 1977) PhD, habilitált egyetemi docens, Budapesti Corvinus Egyetem.

Pusztai Virág (Szabadka, 1980) az SZTE JGYPK egyetemi adjunktusa, televíziós szerkesztő. A Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskola művészetfilozófia alprogramjának keretében szerzett PhD fokozatot 2018-ban. A vizuális média hatástényezőit kutatja képfilozófiai megközelítésben.

Rajkó Andrea (Karl-Marx-Stadt, Németország, 1971) PhD., egyetemi adjunktus, szociológus, tabukutató, BME Szociológia és Kommunikáció Tanszék. Kutatási területei: tabu és titok társadalmi funkciója, társadalmi kommunikáció, művészeti kommunikáció, a képi kifejezés eszközei, vizualitás és társadalmi problémák kapcsolata. Munkáiból: *Művészettörténet I. A kezdetektől a 19. századig*. (S. Nagy Katalinnal közösen). Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Gazdaság és Társadalomtudományi Kar, Társadalomismeret Intézet. Budapest, Typotex Kiadó, 2009; *Művészettörténet II. A 19. és a 20. század*. (S. Nagy Katalinnal közösen). Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Gazdaság és Társadalomtudományi Kar, Társadalomismeret Intézet. Budapest, Typotex Kiadó, 2010; A normasértő öltözködés szuggesztív kommunikációs hatása. In Düll Andrea – Varga Kata szerk. *Szuggesztív környezeti kommunikáció*. Budapest, L'Harmattan, 2015.

Szabó Miklós (Budapest, 1982) PhD, kulturális antropológus, az ELTE Kulturális Antropológia Tanszék tanársegéde. Kutatási területe a politikai antropológia, az erőszakos bűncselekmények, népi-irtások és csoportközi konfliktusok.



„Harmonizációs programok”

Helyszín: TIT Stúdió Egyesület Székháza,
1113 Budapest, Zsombolyai u. 6.

E-mail: info@tit.hu; **Tel.:** 344-5000; **Honlap:** www.tit.hu

A TIT Stúdió Egyesület (TIT SE) tisztelettel ajánlja honlapját és helyszínét: jöjjön el programjainkra, hívja érdeklődő ismerőseit!

Ismerje meg és ajánlja:

Gombász Szakkör, Ásványbarát Szakcsoport, Csapody Vera Növénybarát Kör....

Rátkai Márton Klub, Dunatáj Mozi....

Fedezze fel a világot!, Aranykor Jóga.....

Az előadók, közreműködők ingyenesen válogathatnak a Kultúra és Közösség folyóirat régebbi számaiból... Könyvek böngészése...

Várjuk javaslatait!

Dr. Koncz Gábor igazgató. Az épület lehetőségeinek megtekintése, rendezvényi megállapodások: Bácsfai Linda rendezvényi menedzser.

E-mail: titstudio06@gmail.com

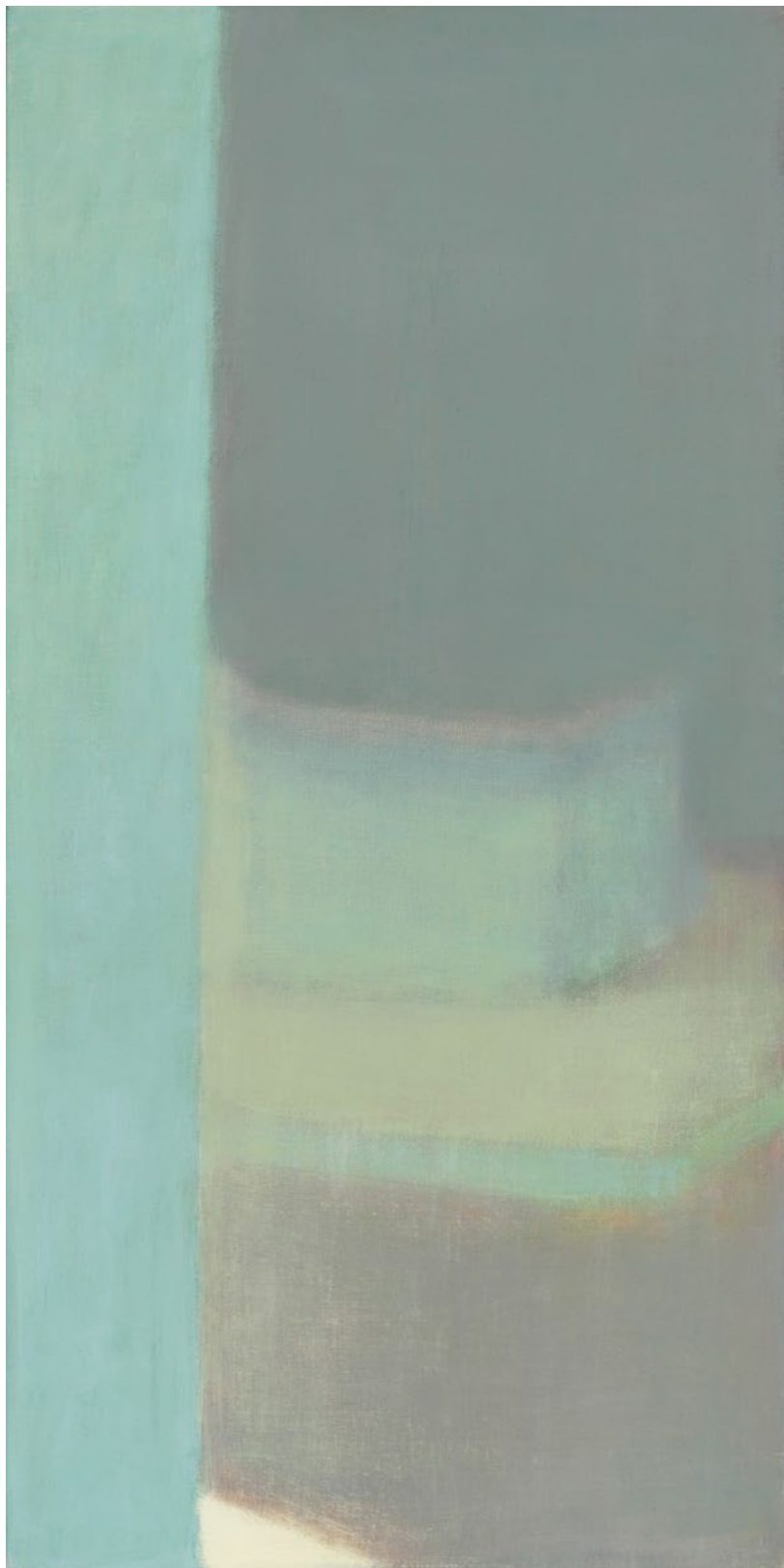
Állandó tárlatok:

„A legnagyobb boldogságom, ha másnak tudást és örömet nyújthatok...”

Öveges József (1895–1979) emlékkiállítás

„Ásványok és ősmaradványok...”

A TIT SE Ásványbarát Szakcsoportjának kiállítása



Kút I., 2012, olaj, vászon, 120x60cm (Fountain)